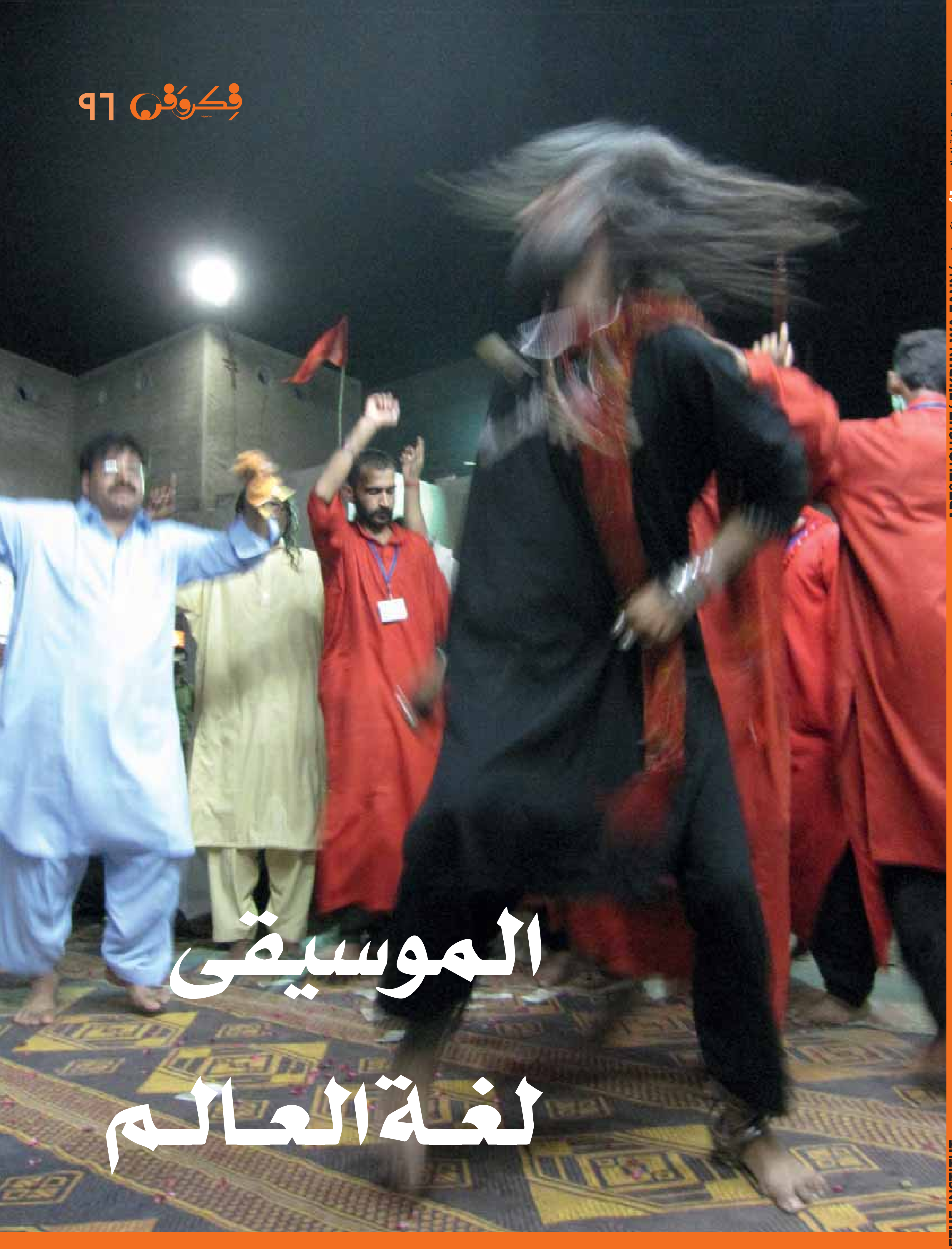
فكر وفن ٩٦



الموسيقى لغة العالم

اصدارات معهد غوته



الافتتاحية

بمقتل القذافي وإعلان المجلس الوطني الانتقالي "تحرير ليبيا بالكامل" من قوات العقيد الليبي، يكون الربيع العربي قد بلغ واحدة من أهم ذرواته. فالثورات العربية، التي لم يكن أحد قبل اثني عشر شهرا يجرؤ حتى على مجرد الحديث عنها، صارت عنوان العام ٢٠١١. فقد أطاحت هذه الثورات، وحتى كتابة هذه السطور، بثلاثة أنظمة عربية بينما الكفاح لا يزال مستمرا حتى في دولتين أخريين وهما سوريا واليمن. وبينما انتخب المواطنون التونسيون مجلسهم التأسيسي، الذي أخذ على عاتقه وضع دستور جديد للبلاد، يستعد المصريون لانتخاب أول برلمان لهم بعد انتصار الثورة وكذلك الحال بالنسبة لليبيين الذين سيتوجهون لأول مرة في تاريخهم الحديث إلى صناديق الاقتراع لانتخاب ممثلين عنهم. وبالرغم من كل هذه الانجازات فإن الأهداف الكبرى لهذه الثورات لن تتحقق في المدى القريب كما يشتهي الثوريون. إلا أن هذا لا يمنعنا من التفاؤل بأن الأوضاع في البلاد العربية ستصبح خلال بضعة سنوات، أفضل بكثير مما كانت عليه في الماضي. هذا الأمر يتطلب بالطبع يقظة دائمة من القوى التقدمية. ونحن في مجلة «فكر وفن» نراقب هذه التطورات باهتمام شديد كما نتقاسم الناس طموحاتهم وتطلعاتهم وكذلك مخاوفهم. كذلك تفعل معاهد غوته المنتشرة في العالم العربي حيث تدعم التطورات السياسية في هذه البلدان. ليس هذا فحسب، بل تحولت هذه المعاهد في بعض الدول العربية إلى ملتقى للناشطين السياسيين الشباب، كما تقوم مواقع الإنترنت لهذه المعاهد بتقديم أحدث المعلومات عن هذه التطورات. ولعل من أهم الميزات التي اتسمت بها هذه الثورات الدور الذي لعبته ولا تزال تلعبه الموسيقى فيها، وخصوصا الأشكال المختلفة للموسيقى الشعبية والشبابية كالهيب هوب والروك والتكنو (راجع مقالة آريان فاريبورز وأحمد الواصل في هذا العدد). لقد كانت موسيقى البوب، ومنذ الستينات، عنصرا جوهريا في الثقافة الاحتجاجية في الغرب التي أفضت إلى ثورات عام ١٩٦٨ الأوروبية. كما وجدت حركات الاحتجاج الشبابية والطموح نحو التغيير، التي عبرت عن نفسها بشكل غير تقليدي، ضالتها المنشودة في الموسيقى سواء كان ذلك في حركات ٦٨ الشبابية الأوروبية أو في الربيع الثوري العربي (وكذلك الإيراني) لعام ٢٠١١. وكما خصصنا ملف العدد ٨٨ من «فكر وفن» لجيل الستينات بعنوان: جيل ١٩٦٨، نخصص ملف العدد الجديد (٩٦) ليس لدور الموسيقى في الثورات العربية فقط، بل لدور الموسيقى في التبادل الثقافي بين الشعوب عموما. فالموسيقى تخاطب المشاعر بشكل مباشر، أكثر بكثير مما تفعله الفنون التشكيلية أو الآداب، وتنتشر بسهولة بفضل التقنيات الإعلامية الحديثة.

إنها بحق لغة العالم كما يصفها الكثيرون، وهي بذلك لا تحتاج إلى وسطاء بل تصل بسهولة ودون حواجز لغوية أو ما شابه. ولعل السمة المهمة هنا أيضا أن الموسيقى المستقلة عن السوق الرأسمالية، أي الموسيقى المنتجة في الدول الفقيرة، تجد صدى لها واهتماما بها بحيث أن الموسيقيون في هذه المناطق يعيشون من مداخيل انتاجهم دون الاضطرار إلى مواءمتها جماليا مع معايير السوق. الموسيقيون العرب والإيرانيون المقيمون في أوروبا حققوا نجاحات كبيرة كما يذهب إلى ذلك سليمان توفيق في تعريفه ببعضهم في هذا العدد. لكن من كان يعتقد أن الموسيقى الشرقية أثرت في موتسارت؟ ومن لا يصدق عليه أن يقرأ مقالة نادية كيالي في هذا العدد.

العدد الجديد، وكغيره من أعداد «فكر وفن» يقدم للقارىء بالإضافة إلى الملف، باقة متنوعة من الموضوعات الفكرية والفنية وعرض لأهم الكتب الألمانية المتعلقة بالعالمين العربي والإسلامي. ويتناول شتيفان فايدنر في مقالته «٢٠١١ عام تاريخي» معاني ودلالات الربيع الثوري العربي للعلاقة بين الغرب والعالم الإسلامي.

كما تلقي لوته فاسهاور وميشائيلا كامبوروفا الضوء على الحركة الفنية في العالم العربي والمعارض بعد أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. ويقدم العدد أيضا الجديد في الدراسات الإسلامية من خلال مقابلة مع المستشرق جوزيف فان أس وعرض كتاب أنغليكا نويفيرت حول القرآن، وتوماس باور «ثقافة الالتباس، نحو تاريخ آخر للإسلام». كتابان نأمل أن يجدا طريقهما إلى القارىء العربي قريبا.








المحتــويات

مجلة «فكر وفن»
عدد ٩٦، السنة الخمسون ٢٠١١

الناشر: معهد غوته
إدارة التحرير:
شتيفان فايدنر
هيئة التحرير:
شتيفان فايدنر، أحمد حسو

المراجعة اللغوية:
أحمد فاروق، أحمد حسو

الإخراج الفني:
ميشائيل كروب، بون

الصف والإخراج الفني:
م. أمين المهتدي
المهتدي للنشر، كولونيا

الطباعة: شريكهازه للطباعة

عنوان الناشر:
Goethe-Institut e.V.
Dachauer Str. 122
80637 München
Germany

عنوان إدارة التحرير:
Fikrun wa Fann
Prälat-Otto-Müller-Platz 6
D-50670 Köln
Germany

البريد الإلكتروني:
fikrun@goethe.de

إنترنت:
www.goethe.de/fikrun

ISSN 0015-0932

«فكر وفن» مجلة ثقافية تصدر ثلاث مرات في السنة
وتوزع مجاناً. يحق لأصحاب المكتبات أن يبيعوها بسعر
لاتتجاوز قيمته ٢,٥ يورو/دولار.

المقالات المنشورة في العدد لا تعبر بالضرورة
عن وجهة نظر هيئة التحرير ومعهد غوته.



الموسيقى ـ لغة العالم

إضاءات

كتب

الغلاف الأمامي: سهوان، باكستان، تموز/يوليو ٢٠١٠. Photo: Jürgen W. Frembgen

الغلاف الخلفي: شربل الهبر، لبنان. Photo: Thomas Burkhalter

الغلاف الداخلي الأمامي: موسيقيون يعزفون لإيقاظ الجمهور فجرا لحضور لعبة البولو. Photo: Markus Kirchgessner

الغلاف الداخلي الخلفي: حفلة موسيقية لعبيدة بارفين. Photo: Markus Kirchgessner

ديب

Photo: Mohammed El Deeb



رافق الكثير من الفنانين بموسيقاهم الانتفاضات الشعبية في العالم العربي وعبروا عنها في كلمات أغانيهم. وهذه الأغاني المتمردة والمشحونة سياسيا جاءت تعبيرا صريحا عن شباب المدن المحرومين والمهمشين، فهل تعتبر ثقافة الاحتجاج هذه ظاهرة جديدة تماما؟

آريان فاريبورز Arian Fariborz

أصداء الربيع العربي

انطلاق موسيقى البوب والثورة الشعبية

إذا كان المحللون السياسيون في الغرب قد دهشوا خلال الأشهر الماضية من فورة «العربي»، من حدة وعنفوان الانتفاضات الشعبية بوجه الطغاة المستبدين في العالم العربي، فقد كشف هذا الحراك مدى تردد الغرب وضآلة القيمة التي منحها للغضب الكامن في المجتمع المدني العربي، خصوصا في نفوس الشباب الذين تمردوا بكل بشدة على قمع حرية الرأي والتعبير والحرية الفنية فضلا عن البؤس الاجتماعي في بلدانهم.



ولم يكن هذا وليد الأمس، فقد كان الشباب الذين يشكلون الأغلبية العظمى لسكان الدول العربية، كما في مصر مثلا، أول من عانى من "حروب مبارك ضد شعبه"، كما يقول عالم الاجتماع المصري سعد الدين إبراهيم. فهم ضحايا قانون الطوارئ والرقابة الإعلامية وتعذيب الشرطة وعسف القضاء. وهذا القمع والاضطهاد على مدى عقود جعل سيل غضب الشباب يبلغ الزبى.

كريم قنديل، عازف الجيتار والعضو الرئيسي في فرقة «Brain Candy» من القاهرة، هو أحد الشباب اليائس الذي عانى طويلا من حكم مبارك. ويقول هذا الموسيقي البالغ من العمر ثلاثة وعشرين عاما مستعيدا في ذاكرته صورة العهد الرصاصي لسياسة القمع الثقافي في ظل مبارك: "كنا ميتين فكريا. كنا نتعفن هنا، ببطء لكن بكل تأكيد. كما أن نصف أغانينا تدور عن السلبيات التي عانيناها في السنين القليلة الفائتة وعن الإحباط والشعور الدائم بالسجن".

وحال السجن في نظام مبارك دون فرصة تقديم موسيقاهم أمام جمهور أعرض لأن أصواتهم المتمردة تسيء إلى السلطات السياسية على ضفاف النيل وبحجة أنها قد تجرح المشاعر الدينية للشعب. لكن مع سقوط الفرعون غير المتوقع يتولد في قلبه أمل جديد حيث يقول: "في الواقع ما كنا نصدق أنه قد يحدث مثل هذا الشيء. نحن نتنفس نسيم الحرية للمرة الأولى بعد زمن طويل جدا".

شباب ميدان التحرير

هكذا يشعر أيضا عدد كبير من موسيقيي البوب والروك الذين عانوا عقودا من الإهانة والقمع ولم يستسلموا والذين تدفقوا خلال الثورة التي دامت ثمانية عشر يوما إلى ميدان التحرير لينفسوا عن استيائهم من النظام. جاؤوا بالطبول والدفوف وآلات موسيقية أخرى ليساهموا بأصواتهم العالية في دعم جوقات المتظاهرين الثائرين ضد مبارك في أهم ميادين التحرير.

ومن بين هؤلاء كان مغني الهيب هوب ديب. ويعتبر ابن السابعة والعشرين من العمر أكثر مغني الهيب هوب المصريين شهرة حاليا. بالميكروفون الذي يحمله في يده والنكات السليطة من لسانه، يصبها على رأس النظام، تمكن النجم الشاب لموسيقى الراب في مصر من التأثير الساحر في كل الشباب المتواجدين في ساحة التحرير الذين سئموا القيود الاجتماعية والسلطة الأبوية في عهد مبارك. شارك ديب في اعتصامات ميدان التحرير منذ اليوم الأول وبذلك أعطى الشباب الثائر صوتا وكلمة في أغنيته «فترة انتقالية».

ومع انطلاقة الثورة على نظام مبارك زال العبء الثقيل للعقود الماضية فجأة عن كاهل الموسيقيين وخاصة فرق البوب الشابة التي استشعرت لأول مرة إثر الزلزال السياسي في نفسها الشجاعة والجرأة لكتابة أغان احتجاجية ضد النظام وغنائها علنا أمام جمهور واسع.

علاوة على ديب ضمنت فرق هيب هوب أخرى، مثل Arabian Knights من القاهرة، أغانيها مضامين الثورة ضد نظام مبارك. في أغنيتها «السجين» تعبر الفرقة عن وحشية الشرطة المصرية أثناء محاولاتها قمع المظاهرات. وعندما وصلت الاحتجاجات ذروتها أطلقت فرقة الراب الناطقة بالعربية والإنكليزية في أغنيتها «الثائر» دعوتها "الشعب يريد إسقاط النظام" بصريح العبارة دون لف أو دوران. يقول الثلاثي المكون لفرقة الهيب هوب عن هذه الأغنية: "هذه أغنية تهز المشاعر وتعبر عن وجدان وشجاعة وروح الشعب المصري الذي يكافح اليوم في ثورة على النظام الظالم".

مغنو الراب من فرقة : The Narcicyst (فيت، أمير سليمان، آية فريواي وعمر اوفندوم) يصورون في شريطهم «٢٥ يناير»، انطلاقة الثورة ضد مبارك ومسار الثورة محتذين بقدواتهم الأمريكان.

"رايس لبلاد، شعبك يموت من الجوع"

يبدو أن عصور ملاحقة موسيقيي البوب والروك المتمردين في مصر من قبل أمن الدولة وسجنهم وتعذيبهم واتهامهم بعبادة الشيطان وإدمان المخدرات، كما حدث لفرقة heavy metal في القاهرة، قد ولت الآن. وفي حين لم يتمكن الموسيقيون المصريون المعزولون والفرق المنبوذة والمقموعة إلى الحضيض من التعبير الفعلي عن الاحتجاج العلني حتى قيام الثورة ضد مبارك خوفا على نفسها، فقد كانت التطورات في المغرب العربي المجاور مختلفة تماما.

ففي الجزائر، وتونس أيضا مؤخرا، تمكن جيل الموسيقيين الشباب المتمتع بالوعي السياسي من تكريس نفسهم وشجب الظروف السائدة والفساد والمحسوبيات لدى النخبة السياسية في بلادهم عبر موسيقى الراب والميكروفون. ففي تونس على سبيل المثال انتشرت سريعا الأغنية الاحتجاجية "رايس لبلاد" لمغني الراب حمادة بن عمور (المعروف أيضا باسم الجنرال) وغدت بين ليلة وضحاها نشيد «ثورة الياسمين» التونسية الذي يلهب مشاعر الشبيبة.



ديب

Photo: Halim El Sharani

في هذه الأغنية ينتقد مغني الهيب هوب من مدينة صفاقس التونسية التبذير والثراء الفاحش لعائلة الرئيس بن علي وحاشيته على حساب الشعب وكذلك الفقر المدقع في البلاد. سريعا ما نال «الجنرال» عبر الفيسبوك واليوتيوب والتويتر الشهرة بين شريحة عريضة من الشباب التونسي الذين يتبنون آراء مشابهة. بل إن "رايس لبلاد" قادت بن عمورة إلى صف ١٠٠ أقوى شخصية في العالم على صفحات مجلة «تايم». إلا أن الاستجابة للأغنية بلغت مدى واسعا حتى قبل انطلاقة الثورة ضد بن علي ما دعا المخابرات التونسية إلى استدعائه لاستجوابه واحتجازه. يقول بن عمور بهذا الصدد: "أنا بكل بساطة حكيت ما يحدث في تونس وجمعت كل هذا في رسالة قوية إلى الرئيس. لهذا دخلت السجن. حققوا معي ثلاثة أيام، لكنهم لم يعذبوني. الرئيس ما كان يريد يخلق مني شهيد. كان يعرف أننا، نحن ناس الراب، لسان الشباب التونسي".

"احكي وموت"

لا شك أن مشهد الراب في تونس كان متأثرا بثقافة الهيب الهوب في الجزائر منذ زمن أبعد، ومنها انتشرت عدواها في أرجاء العالم العربي منذ نهاية التسعينات من القرن الماضي.

تعتبر الجزائر مهد الهيب هوب العربي، فهناك كسبت موسيقى الراب مكانتها في أعقاب موسيقى الراي بوب المحبوبة لدى الشباب الجزائري وتنامت خلال «العقد الأسود»، كما يسمي الجزائريون سنوات الحرب الأهلية في بلادهم، إلى اللسان السياسي للشبيبة في المدن الكبيرة، عنابة ووهران.

"ما كان مهم خلال العقد الأسود أن تكون فنان أو شرطي. كان الكل خائفين من الأصوليين أو من عمليات الجيش. مرة قال الكاتب الجزائري الكبير طاهر جاووت، الذي تم اغتياله سنة ١٩٩٣ في الحرب الأهلية: إذا سكت تموت وإذا حكيت تموت، إذن احكي وموت. هذه الجملة صارت شعارا لحياتنا، أن نقول ما يجري، نكسر الصمت وندل على الظلم"، يقول طواط م. هاند، عضو فرقة الهيب هوب "الميكروفون يكسر الصمت" (Le Micro Brise Le silence)، أحد الفرق الشهيرة والطليعية في مجال موسيقى الراب الجزائرية.

"العولمة المحلية" والهيب هوب

سحر الهيب هوب يتجلى في الأصوات والصور التي تنتجها شركات الموسيقى الأمريكية وكيفية تكييفها من قبل المهتمين المحليين. رغم، أو بالأحرى بسبب، الظروف الموضوعية المشينة في الجزائر أثناء السنوات العشرين الماضية، تمكنت موسيقى الهيب هوب من فرض نفسها كموسيقى معبرة عن روح الشباب بالدرجة الأولى.

وكما في غيرها من البلاد، تقدم الهيب هوب دليلا قاطعا على ظاهرة يطلق عليها خبراء الحضارات اسم «العولمة المحلية glocalisation»، حيث لا تكون الظواهر العالمية والمحلية متصارعة، بل متلاقحة، تؤثر في بعضها البعض وتخلق كيانا متجانسا. وإذا كانت ثقافة الهيب هوب تعتبر اليوم في بلد المنشأ تعبيرا عن فلسفة اللذة دون رادع، عن فانتازيا الجنس والعنف، فإننا بخلاف ذلك نسمع في بلاد كالجزائر (واليوم في مصر وتونس وفلسطين أيضا) عن طاقة شبه منسية للهيب هوب، فالراب يعني في هذه البلاد الكلام عن الواقع، عن الحياة المحبطة، عن الظلم السياسي، عن الإرهاب والحرب.

أكثر من أي وقت مضى تلقى الهيب هوب استجابة لدى الشباب الجزائري الذي يعود اليوم للتمرد على نظام بوتفليقة، لأن حياته لم تتحسن بعد سنوات طويلة من انتهاء الحرب الأهلية، حيث لا يستفيد من الثروة الطبيعية والدخل الوطني العالي من البترول والغاز الطبيعي سوى النخبة السياسية والاقتصادية الضيقة في البلاد، بينما تخرج أغلبية الشعب، وعلى رأسها الشباب الجزائري، خالية الوفاض. هؤلاء مازالوا مهددين بالفقر، بالبطالة، عدم توافر

السكن، انحطاط التعليم والمستقبل الغامض، كما يقول عضو فرقة الهيب هوب Intik، نبيل بوعيشة: "٧٥% من الجزائريين شباب. المفترض أن هذا يعني وجود طاقات شبابية كافية لبناء دولة عظيمة. لكن العكس صحيح. شبابنا اليوم يكافح ويناضل ليبقى على قيد الحياة. يوجد شباب حصّلوا التعليم الجامعي ويؤمّنون قوتهم بالعمل في المقاهي".
كما أن أغلب الموسيقيين الشباب يعانون من ضعف الموارد المالية لتسجيل ما يريدون التعبير عنه كما يقول نبيل بوعيشة: "كنا مجبرين دائما لتمويل إنتاج موسيقانا من ما نملكه. أحد أعضاء فرقتنا اضطر مرة لبيع حذائه لدفع أجرة الاستوديو".

آريان فاريبورز: صحفي ألماني من أصل إيراني، ومحرر بموقع قنطرة الإلكتروني، صدر له مؤخرا كتاب بعنوان: موسيقى البوب والحداثة في الشرق.

ترجمة: هيثم الورداني

آريان فاريبورز Arian Fariborz

"وسيلتي في الاحتجاج هي الأغاني والشعر"

مقابلة مع مغني الهيب هوب المصري: ديب

ولد ديب في عام ١٩٨٤ في القاهرة، وهو فنان هيب هوب مصري وشاعر وصحافي. وخطا أولى خطواته الفنية في عام ٢٠٠٥ مع فريق الهيب هوب المصري «أسفلت». في عام ٢٠٠٧ استقل عن فريق أسفلت وأسس بالمشاركة مع محمد ياسر فريق «وجهة نظر». واستمر المشروع الموسيقي الناجح حتى عام ٢٠١٠، والذي أدهش مشهد الهيب هوب العربي باستخدامه اللعب على معاني الكلمات ليولد طاقة من السخرية البناءة. وحاول الفريق باستخدام هذه الطريقة الإيجابية مواجهة المزاج الاجتماعي السلبي الذي ساد خلال فترة حكم نظام مبارك. فقد هيمن على النقاشات السياسية آنذاك شعور بالعجز عن إيجاد مخرج من القمع، الأمر الذي أصاب كثيرين بالإحباط وساهم في وسم المزاج العام بالسلبية. خيبة الأمل والحزن كانت مكتوبة في تلك الأيام على جباه الناس.

بدأ ديب العمل مؤخرا بكتابة على البومه المنفرد الأول «كايروفورنيا Cairofornia». نصوص الألبوم المكتوبة باللهجة الدارجة تدور حول الشؤون الاجتماعية والشخصية والثقافية في الحياة اليومية المصرية.

ديب يستوحي أغانيه من نبض المدينة والثقافة الشعبية (البوب)، ويشده الحنين إلى التنوع الفني في مصر قبل عام ١٩٥٢. ويصف ديب نفسه من خلال أغانيه بأنه "الضمير الاجتماعي" لمستمعيه. تمتلئ أعماله بعناصر من ثقافة البوب الشعبية، التي يدمن البحث عنها ويعتبرها جزءا من هويته، ومن الهوية المصرية أيضا. مضمون أغانيه يلتقط نبض المدينة ويستلهم كلماته من كلمات الناس في الشارع، لذلك فمستمعيه هم الأشخاص العاديون مثل سائقي التاكسي وبائعي الجرائد وأصحاب الأكشاك.

ديب يصف المواجهات مع الفساد والاكتئاب وعدم المساواة الاجتماعية، والنضال ضد اضطهاد المرأة ومضايقات الشوارع اليومية. وينتظر المستمعون الموسيقى الجديدة الناقدة بشغف شديد لأن وسائل الإعلام التي تسيطر عليها الدولة كانت تخضع كافة الأعمال الفنية لرقابة مشددة حتى وقت قريب.
وعلى هامش مشاركته في مهرجان الشعر في برلين أجرى آريان فاريبورز الحوار التالي مع ديب:

أريان فاريبورز: هل يمكنك أن تصف لنا مشروعك الموسيقي والخطوات الأولى التي أخذتها مع فريق «أسفلت» ولاحقا مع فريق «وجهة نظر»؟ وما سبب اهتمامك بهذا اللون من الموسيقى والرسالة التي أردت تقديمها للجمهور المصري؟

ديب: وراء اهتمامي بموسيقى الهيب هوب قصة طريفة. فعندما كنت في المدرسة الثانوية طُلب منا كتابة أغنية راب باللغة الفرنسية في إطار دروس اللغة، وفي ذلك الوقت كنت استمتع كثيرا بكتابة الشعر. وتقدم جميع زملائي بقصائدهم مكتوبة، بينما كنت أنا الشخص الوحيد الذي قدم قصيدة على شكل أغنية راب مسجلة على شريط كاسيت ومصحوبة بسلسلة من الإيقاعات. واستمتع جميع أصدقائي وزملائي عندما أدار المعلم شريط الأغنية في الفصل، وقاموا بدعمي، وهكذا دخلت عالم موسيقى الهيب هوب. كتبت أغنيتي الراب الأولى إذن باللغة الفرنسية، فقلت لنفسي طالما استطعت الكتابة بتلك اللغة، وهي ليست لغتي الرئيسية، فبإمكاني أن أكتب أيضا باللغة الإنكليزية.
ثم انتقلت إلى مصر في عام ٢٠٠٥، قادما من الخليج حيث قضيت معظم سنوات طفولتي. وهناك وجدت نفسي أتحدث وأفكر أكثر فأكثر باللغة العربية، واكتشفت نفسي وثقافتي

للمرة الأولى. وفي عام ٢٠٠٦ التحقت بفريق «أسفلت»، الذي كان واحدا من أوائل فرق الهيب هوب المصرية التي تغني باللهجة العامية. ثم شكلت لاحقا فريقا جديدا تحت اسم «وجهة نظر» بالاشتراك مع عضو فريق أسفلت محمد ياسر. كانت أمزجتنا متوافقة، ونجحنا في تكوين اسم محترم في مشهد الموسيقى البديلة underground. ثم تركت فرقة «وجهة نظر» في منتصف عام ٢٠١٠ لبدء مسيرتي الفنية منفردا بعد ظهور خلافات فنية. أما القضايا الرئيسية التي تدور حولها أغنياتي فهي الهوية والوعي الثقافي، وقضية التحرش الجنسي، والظلم الاجتماعي والسياسي. بالإضافة إلى تذكير الناس بالأيام الخوالي عندما كانت مصر مركزا للثقافة والفنون في منطقة الشرق الأوسط.

كيف تقيم المناخ الثقافي في ظل نظام مبارك؟ هل كانت هناك قيود مفروضة على الفنانين المستقلين أمثالك؟ وكيف أثر هذا في نهاية المطاف في موسيقاك؟

موسيقى الهيب هوب هي لغة النضال ضد القهر. لأنها تقوم على التعبير عن الذات من وجهة نظر شخصية، بغض النظر عما إذا كان الناس تتفق معك أم لا. جعل هذا من كتابة الأغاني بحرية في ظل نظام مبارك أمرا أكثر صعوبة بالنسبة لي، فهناك دائما احتمال أن توضع وراء القضبان بسبب قولك الحقيقة. واضطررت إلى فرض رقابة ذاتية على الكثير من كلمات أغنياتي. لم يكن بإمكاني مطلقا استخدام كلمات «الحكومة» أو «الرئيس». وبدلا من ذلك كنت أشير إليهم باستخدام كلمات مثل «الرجال الكبار» أو «الفاسدون»، فكنت دائما مضطرا إلى استخدام الاستعارات بدلا من تسمية الأمور بأسمائها. أتذكر أثناء مقابلة تلفزيونية مع فريق «أسفلت» أن المذيعة التلفزيونية منعتنا من أن نغني أغنية بعنوان «العِبارة في العَبّارة»، والتي تتحدث عن العبارة «سلام» التي غرقت في عام ٢٠٠٥ وراح ضحيتها أكثر من ألف شخص. وبعد إجراء التحقيقات تم اكتشاف أن مالكي العبارة لهم علاقة وثيقة بنظام مبارك.

قلتَ ذات مرة أن موسيقاك تعكس إلى حد ما «الضمير الاجتماعي» لجمهورك. ماذا كنت تقصد بالضبط؟

عندما أؤلف موسيقى أحاول جاهدا أن تعبر عن المصري العادي في الشارع. وأعني بالمصري العادي الجميع بدءا من سائقي سيارات الأجرة والباعة في الشوارع إلى المثقفين. أنا استلهم نبض الشارع أثناء تناولي قضايا الناس اليومية، ولهذا السبب أنا حريص جدا على الرجوع إلى الكثير من الثقافة الشعبية في أغنياتي.

كيف أمكنك المشاركة بمشروعك الموسيقي في ثورة ٢٥ يناير في مصر؟ وكيف كان صداها عند الجمهور في ميدان التحرير؟

شاركت فعليا في ثورة ٢٥ يناير منذ أول يوم وما تبعه من الاحتجاجات. وأنا فخور جدا لأني حصلت على شرف الغناء بضع مرات في ميدان التحرير. وكنت سعيدا للغاية لمعرفة رد فعل المتظاهرين على موسيقاي، إذ كانوا يقولون لي إن هذا النوع من الموسيقى الذي يهوونه هو جزء من مصر الجديدة التي تتشكل الآن. وأعتقد أن الهيب هوب يحظى باحترام كبير من قبل المجتمع، كما أن الجميع يقدر صدق أغانيه في تناول القضايا الاجتماعية. فالناس قد تعبوا وشعروا بالملل من أغاني الحب الضحلة التي كانت سائدة قبل الثورة لأنها فشلت في التعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي.

لقد قمت بتصوير أول أغانيي المصورة بالفيديو «مسرح ديب» بالقرب من ميدان التحرير في وسط القاهرة قبل أسبوعين من قيام الثورة. وقررت إطلاق الفيديو يوم ٢ فبراير حين كانت الثورة لا تزال في ذروتها، لتذكير الناس بالقضايا الاجتماعية والقمع السياسي الذي شهدناه خلال نظام مبارك. وأردت أيضا تحفيز همم الناس خلال هذه الأوقات المتوترة، ومنحهم الأمل بأننا سوف ننهض من جديد عندما تكتمل ثورتنا.

ما هو الدور الذي يمكن أن تلعبه موسيقى الهيب هوب بوصفها داعية للاحتجاج الاجتماعي والسياسي في الشرق الأوسط، وخصوصا في مصر؟

يتزايد تقبل المصريين لموسيقى الهيب هوب لأنها تناقش نضال الشعوب وتساند حرية التعبير. موسيقى الهيب هوب ليست مجرد صنيعة الغرب، فالهيب هوب يكشف عن القوة التعبيرية للشعر الذي يحبه العرب كثيرا. وتابع الكثير من المصريين بعد الثورة مغنيي الهيب هوب من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، إضافة إلى الاستماع إليهم ورؤيتهم على مسارح ميدان التحرير. أتذكر بعد أحد عروضي في ميدان التحرير أن جاء إلي رجل من الحشد وقال إنه أوقف مجموعة من السلفيين كانت تريد طردي من المسرح لأن الغناء بالنسبة لهم أمر غير لائق. الرجل قام بإيقاف السلفيين لأن باقي المتظاهرين كانوا يريدون الاستمرار في الاستماع لأغانيي، ووصفها بأنها محفزة للهمم والجميع يتواصل معها. يمكنك استخدام وسائل احتجاج أخرى، يمكنك مثلا رفع لافتة أو ترديد الهتاف، أما أنا فوسيلتي في الاحتجاج هي الأغاني والشعر. لقد حققتُ شيئا من خلال هذا الرجل الذي أوقف السلفيين، وهو أننا سنحارب من أجل حرية التعبير في مرحلة ما بعد ٢٥ يناير.

أجرى المقابلة: آريان فاريبورز

الموقع الالكتروني للفنان ديب: deeb.bandcamp.com

ترجمة: هيثم الورداني

موسيقيون من أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية يمزجون الأصوات والإيقاعات على مبادئ الطليعة الموسيقية في بدايات القرن العشرين وطليعة البوب و «ثقافة الباص Bass Culture» الجامايكية، يتواصلون في الشبكات العنكبوتية مع غيرهم من الموسيقيين في جميع أنحاء العالم ويصيغون مواقف وطنية لمرحلة ما بعد الاستعمار. إلا أن كثرة المحاكاة الهزلية على أنغام نافرة والتركيز على مواضيع العنف والحرب توحي أيضا بديمومة التبعيات القديمة في السوق الواقعية حتى اليوم. هذه الدراسة محاولة للاقتراب من الواقع وتمييز الأنماط الموسيقية، مدعومة ببيانات عملية من لبنان وانطباعات سماعية من بلدان أخرى.

توماس بوركهالتر Thomas Burkhalter

موسيقى العالم: طبعة ٢,٠

مواقف موسيقية بين ثقافتي اللهو والاحتجاج

المدينة الفاضلة؟

صار النموذج القديم للمركز والهوامش أكثر تشوشا من أي وقت مضى. فاليوم نعيش عالما من حداثات تعددية متداخلة. تعلن علوم الاجتماع والحضارات الحديثة نهاية رواية المركزية الأوروبية وتلغي صلاحية النظريات أحادية الجانب، التي كانت تعتبر حداثية في خمسينات وستينات القرن العشرين. وإلى الاتجاه ذاته تشير الموجات الشائعة حديثا في الأشرطة والأغاني، قرع الطبول والضوضاء الصاخبة من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، مبشرة بأن الحداثة وروح العصر يتدفقان اليوم من عدة منابع تتلاقح وتصب في تيار مختلط يشكل مزيجا بين عالمي الشمال والجنوب.

لقد أدى تسارع تطور العولمة والرقمنة إلى ثورة موسيقية على عدة مستويات. واليوم يتمكن الموسيقيون في جميع أنحاء العالم من إيجاد وسائل مبتكرة لإنتاج الموسيقى بأسعار زهيدة وتوزيعها على المستوى العالمي. وربما كانت MIA (مايا أرولبراغازام)، الفنانة التاميلية الأصل من لندن، رأس الحربة لهذا التطور، فأغنيتها «الطائرات الورقية (Paper Planes)» في فيلم «المليونير المشرد Slumdog Millionaire» تجسد الكثير من رسالة هذا النوع من الموسيقى. في عالمها "الأكثر حداثة" لا تكف عن الإطاحة بالعديد من التناقضات القديمة المرة تلو الأخرى: الثقافة المخالفة قبالة الثقافة السائدة، الفن الهادف مقابل الفن السوقي. وكذلك العالم الأول مقابل العالم الثالث. في شريط الفيديو «ولدت حرة Born Free». في القرص المدمج الصادر عام ٢٠١٠ باسم «مايا ـ مايا MIA»، باعتبارها ناشطة، مشاهد فظيعة عنيفة. فنراها تنفذ حكم الإعدام في رجال حمر الشعر، يمثلون سجناء الحرب الأهلية في سريلانكا، كما تدعي. في رحلة الرعب السمعية تمتزج أصوات صفارات الإنذار والانفجارات وصرخات الذعر والضجيج بصوت مايا MIA في صورة ديكتاتور بغيض. لم يكن بالإمكان حشر موسيقى العام ٢,٠ في خانة بعينها، إنها متناقضة ومتشعبة الأنساق والمعاني. يصدر منها صوت فوضى العالم، وصخب الحياة اليومية، الغضب على السياسة العالمية والاقتصاد والأمل في تأمين لقمة العيش بالموسيقى.

الاستعارات الطوباوية وأنماط الموسيقى الواقعية

موسيقى العالم ٢,٠ نتاج لإمكانات التواصل اللامحدود بزمان أو مكان. إنها تتجاوز الحدود الإقليمية وتشكك بالمفاهيم الموروثة للهوية والثقافة والمجتمع، كما يمكن قراءتها ضمن إطار «الموسيقى المحددة Musique Concrète» الملتزمة بالواقعية البحتة، أو بوصفها مقياسا سمعيا (وبصريا) لزلازل الزمن: إنها موسيقى العولمة الشاملة. أحياء الصفيح تتسع اليوم بوتيرة أسرع من مراكز المدن وبهذه الوتيرة ذاتها تنمو الطبعة الجديدة لموسيقى العالم أسرع من موسيقى العالم الطبعة الأولى ١,٠ التي كانت مصممة منذ انطلاقتها لأذن الطبقة الوسطى في الغرب. موسيقى العالم ٢,٠ تقوم بـ «تدوير Recycling» كل ما هو كائن وتغوي وتحرض وتستفز في أجمل لحظاتها بواسطة المباشرة والفظاظة والابتكار. وبذلك تكون قد تلونت بكل الألوان الفاقعة للعصر الراهن الشائعة اليوم إعلاميا من خلال المدونات، المجتمعات الافتراضية، ومنتديات الموسيقى والفيديو. كما أنها متقلبة ومرنة جدا، يصعب التكهن بعواقبها كما هي الحياة الواقعية في عصر الرأسمالية الرقمية، فهذه تزداد اعتمادا على اقتصاد أكثر مرونة وأقصر عمرا.

إلا أنه ورغم الفوارق الكبيرة، يمكن التعرف على قواسم مشتركة واضحة بين كل أولئك الموسيقيين والأنماط الموسيقية المتناثرة في أصقاع العالم. وهنا أتقدم بفرضيتين: أولا: يعمل الموسيقيون بالوسائل التجريبية للطليعة، طليعة البوب و«ثقافة الباص» الجامايكية، وهم بذلك يشكلون (أخيرا وبشكل بالغ الوضوح) طليعة عالمية خلاقة للقرن الحادي والعشرين من عدة مراكز في آن واحد. ثانيا: يقومون من ناحية بصياغة مواقف وطنية واثقة في مرحلة ما بعد استعمارية، لكنهم من ناحية أخرى يبدون كأنهم يعودون لقيود هياكل مرحلة ما بعد الكولونيالية. وهذا ما يظهر جليا بشكل خاص في تناولهم المحلي لجدلية الغرائبية والعنف والحرب.



↙ أفريقيا، باسيكو كوياتي
Photo: Thomas Burkhalter
↓ لبنان، رائد ياسين
Photo: Thomas Burkhalter
→ لبنان، فادي طبل
Photo: Thomas Burkhalter

طليعة بوب متعددة المراكز

في نقاشاتهم الدائرة اليوم حول الموسيقى يقرن الأوروبيون مفهوم الطليعة بمفهوم الموسيقى الجديدة، بأساليب ملحنين كبار مثل Stockhausen و Boulez وكذلك بالاتجاهات الموسيقية العشوائية المرتبطة باسم جون كيج John Cage في الولايات المتحدة الأمريكية. لكن مفهوم الطليعة لا ينطبق على موسيقيي موسيقى العالم ٢,٠ إلا على سوية أقدم وأوسع نطاقا، فحسبه يحاول الفنانون الطليعيون كسر الأطر الموسيقية المكرسة والسائدة في بلدانهم ويسعون لموقع جديد للموسيقى (والفن) في المجتمع، ويقومون بشكل دوري بإعادة تعريف معنى الموسيقى ودورها من جديد. فمرة تكون الموسيقى صورة واقعية صرف عن العالم وتأخذ مرة أخرى شكل الاحتجاج، ثم تقامر إما بالسخرية أو العلاج بالصدمة، وهي أخيرا بمثابة الهروب إلى عوالم وهمية. واليوم وللمرة الأولى في التاريخ تشكل موسيقى العالم ٢,٠ طليعة متعددة المراكز من المنظور الأوروأمريكي: إنها تعيد خلط أوراق موسيقانا نحن (الغربيين) وتنقل إلينا رياحا جديدة غير موسيقية.

لبنان

يعمل كثير من موسيقيي موسيقى العالم ٢,٠، بمبادىء ابتكار موسيقية معروفة من الطليعة الأوروأمريكية وطليعة البوب. يستخدمون كل ما يطرأ على البال من المادة الصوتية ويلقمونها مرة في برامج سمبلر الرقمية (وهذه هي الآلة الموسيقية لما بعد الحداثة)، ثم يزاوجونها مع أشرطة كاسيت قديمة (نظام بكرة لبكرة)، أو يجعلونها تحاكي في نهاية المطاف آلات سماعية. إنهم يؤسسون لفن الحياة اليومية وهذا يشمل أصوات بيئتهم المحلية وعالم الإعلام التقني، ما بعد الصناعي. عازف الترومبيت اللبناني مازن كرباج يحاكي أصوات الحرب . ظل فترة طويلة يفعلها دون وعي، حتى قال له عازف الترومبيت النمساوي فرانتس هاوتسينغر بعد أن استمع له في حفلة: "عزفك يشبه أصوات الهليكوبتر والقنابل". كرباج يعرف الفنان الإيطالي المستقبلي لويجي روسولو Luigi Russolo وبيانه المنشور عام ١٩١٣ باسم «فن الضوضاء The Art of Noises، إلا أنه متأثر أكثر برواد الجاز الحر والموسيقى الارتجالية الحرة. لكن وعلى غرار روسولو والكتاب المستقبليين في حلقة توماسو مارينيتي يظهر كرباج وكثير من زملائه افتتانا معينا بالحرب. لكن هذا الافتتان يتغذى في الواقع من الذكريات النوستالجية عن السنوات الخمس عشرة الأولى من أعمارهم التي قضوها في أتون الحرب الأهلية اللبنانية وليس نابعا بالضرورة من اعتبارهم الحرب ظاهرة جمالية ساحرة وأسطورية مثل المستقبليين الإيطاليين.

في مدينة طرابلس اللبنانية يؤلف عثمان العربي الموسيقى التجريبية على ضوضاء حادة وأصوات psychdlique على خطى موسيقى «الضجيج Bruitismus». وبخلاف كرباج، يعمل رائد ياسين مع المادة الصوتية للحرب الأهلية اللبنانية بنوعية أخرى، فهو يمزج المادة الطبيعية وبعض الالكترونيات بأصوات الكونترباص في كولاجات، ما يسمى في مصطلحات الطليعة الأوروبية بالمونتاج والبريكولاج. يعيد ياسين إنتاج أصوات الأحداث السياسية المعروفة (الأناشيد الدعائية، الخطابات السياسية، موسيقى البوب، الخ). غير اللبنانيين يظنون أن هذا المزج لا يتجاوز كونه مجرد "موسيقى محددة" سمعية تفاعلية، أما بالنسبة للبنانيات واللبنانيين فهي شكل من أشكال الاحتجاج، سيان إن كان هذا قصد الفنان أم لا.

مصر

على أقراص للطبعة المصرية «١٠٠ نسخة» يقوم فنانو الصوت المصريون (محمود رفعت، حسن خان، رسمي ليرنر، أدهم حافظ) بالتجريب على ضجيج القاهرة والموسيقى الالكترونية. وفي فلسطين يمزج مغنو الراب النصوص السياسية مع أصوات ميدانية

مصر، محمد رفعت

Photo: Thomas Burkhalter

Knaan, Africa

Photo: Thomas Burkhalter





من نقاط التفتيش مثلا: الحاجز ٣٠٣. تبدو الأمثلة الموسيقية من القاهرة أقرب إلى «الموسيقى المحددة» التفاعلية في حين أن الفنانين الفلسطينيين أكثر مباشرة وسياسية وبذلك يكونون أقرب إلى مجال Soundscape. عموما ينحو هؤلاء الموسيقيون إلى ما يسميه العلماء جمالية مابعد الحداثة. إنهم يمزجون بين مواد من مختلف الأجناس مثل الراب والموسيقى المحددة. وبعض الموسيقيين يعتمدون بشكل أكثر وضوحا على مبدأ العشوائية Aleatorik، فشربل الهبر عضو فرقة ما بعد البانك ينتج أشرطته بعد قطع وتوصيل وتكرير وتشويه وتحوير بين موسيقى الكمبيوتر والكاسيتات. تمزج الفرقة تسجيلات حية مباشرة من الموسيقى الارتجالية التجريبية Jam-Sessions، أصوات غيتار مشوهة ومؤثرات مولد الأصوات الالكتروني، تكررها حتى خمس مرات بين الكمبيوتر والكاسيت كي تصل بالنتيجة للحصول على "هذا الخليط الصوتي العميق فعلا والوسخ الذي نشغف به".

مشروع «كونشرتو البيانو الفاسق» لعازفة البيانو سينثيا زافن يقوم على أداء خاص من نيودلهي، حيث قامت من أجل هذا العمل بتركيب بيانو قديم، نشاز، على شاحنة وتجولت بها في المدينة. كانت النتيجة تفاعلا سمعيا بين ارتجالات موسيقية على البيانو وزمامير السيارات وضجيج الشوارع. في هذا المشروع أيضا تلعب الصدفة دورا حاسما. ولد المشروع في سياق ليس غريبا بدوره على الوسط الفني في بيروت. كثير من هؤلاء الفنانين يعملون على أنواع متعددة معا متجاهلين مختلف القطاعات الفنية بهدف التشويش، يمزجون الراب والموسيقى الالكترونية مع لقطات أرشيفية سمعية وبصرية في أفلام قصيرة. قدم الفنان المصري حسن خان أعماله متعددة الوسائط عن الصوت والصورة والنص في كثير من المعارض والمهرجانات في الشرق الأوسط وأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. طارق عطوي يشتغل بين الالكترونيك المباشر وموسيقى الكومبيوتر. يضع على كومبيوتره المحمول خلفيات صوتية مليئة بالفواصل والتناقضات: مزيج من أصوات حادة، مقتطفات من خطب سياسية، أصوات عربية وصينية، أصوات الحرب، البوب وغيرها الكثير. ومع هذا فإن موسيقاه ليست ولادة مشوهة، إنها تجوب بمطلق السرعة بين العوالم الموسيقية القديمة العابثة والجادة.

أفريقيا

لإكمال المشهد يمكن إضافة أسماء موسيقيين وموسيقيات من اندونيسيا والهند والمكسيك وبلدان أخرى جنوب الكرة الأرضية إلى الموسيقيين من منطقة الشرق الأوسط. ففي مدن أفريقيا وأمريكا اللاتينية تحديدا يتقافز الموسيقيون ذهابا وإيابا غير هيابين بين الثقافة المخالفة والثقافة السائدة ـ هم هنا أكثر جرأة مما في العالم العربي، حيث يصعب وجود مشهد بوب «بديل» بجانب موسيقى البوب العربية التجارية للغاية. ويبدو أن الموسيقيين الأفريقيين متأثرون بقوة وتطرف بحدية وعدوانية مختلف أنماط النوادي الأمريكية والبريطانية; وهم يؤثرون في هذه الأنماط ويثرونها بشكل مباشر أو غير مباشر. موسيقى الكوايتو Kwaito الناشئة في عشوائيات جنوب أفريقيا بعد انتهاء نظام الفصل العنصري في تسعينات القرن العشرين، التي وضعت يدها على جروح الشباب الأسود بقرع الطبول البطيء والتلميحات إلى الأنماط الموسيقية المحلية (مباكانغا، كويلا، بوبليغوم) والأهازيج ذات الوقع العدواني (في زولو، سوثو وتسوتسيتال في تاونشيب سلانغ)، انحطت اليوم إلى موسيقى تجارية سوقية، بعد أن استولت عليها صناعة الموسيقى والدعاية الجنوب أفريقية. ولكن تم استبدال هذا الاتجاه من قبل موسيقى الراب والهاوس House الجنوب أفريقية أو Shangaan Electro المنتشرة في بلدات جنوب أفريقيا. موسيقى شانغان تدمج عينات من أنغام ماريمبا والأرغن، مقطوعات قصيرة ومعقدة وترتبها عبر إيقاعات حذرة، لكن سريعة سرعة البرق في



عمر سليمان، سوريا
Photo: Thomas Burkhalter

تيري لين، جامايكا
Photo: Thomas Burkhalter

كائن صوتي حي لا يتوقف عن التغير. تنبض هذه الموسيقى بالحداثة والاستقلالية. كما أن موسيقى ياغوا التي تصدح في دار السلام تبدو تجريبية، إلا أنها للأسف حبيسة الإطار المحلي الضيق جدا. فهنا تصدر أنغام شاذة ومشوهة من كيبورد رخيص ماركة كاسيو بإيقاعات متعددة.

فنانون أم موسيقيون؟

كثيرا ما يتهم موسيقيو موسيقى العالم ٢,٠ بأنهم فنانون وليسوا موسيقيين، بأنهم نخبة من الكوسموبوليتيين لا يعرفون أصولهم الموسيقية إلا من خلال منظور أصحاب الامتيازات، وأن كل ما لهم هو التبعية العمياء لموجات وأشكال موسيقية من الشمال. لا تستحق جميع هذه الأنواع الموسيقية - والموسيقيون - الحط من القدر والإقصاء واعتبارها مجرد تقليد أعمى. قال كريستوفر ميلر إن الموسيقيين في اندونيسيا لا يعرفون جون كيج، لكنهم رغم هذا يعملون على نفس مبادئه الإبداعية. صحيح أن الموسيقيين في بيروت مطلعين كامل الاطلاع على الطليعة الأوروأمريكية وطليعة البوب، إلا أن تعابيرهم الموسيقية مطبوعة أيضا بطابع محيطهم السمعي المباشر: التنشئة الاجتماعية الصوتية خلال الحرب وفرق موسيقى الروك المحلية psychdlique خلال الستينات وغيرها الكثير. الموسيقى العربية التقليدية والموسيقى اللبنانية «الوطنية» يمثلان في الآن ذاته غالبا قدوة سلبية لأولئك الموسيقيين، الذين ينأون بأنفسهم عنها لأسباب شتى. إذن فأولئك الموسيقيون لا يكتفون بالتبعية العمياء، بل يخلقون موسيقى يضعون فيها وجهة نظرهم وموقفهم الخاص.

مواقف ما بعد استعمارية واثقة بالنفس

يعرف الموسيقي يوهانس إسماعيل فيندت Johannes Ismaiel-Wendt الموسيقى الشعبية في أطروحته المثيرة بأنها موسيقى مابعد كولونيالية في حد ذاتها. إنه يلاحظ استمرارية الخطاب الشائع عن «العرق» والحضارة" في عالم موسيقى البوب ويقيمها كصيغة من صيغ العنصرية ومابعد الكولونيالية، حيث يقول: "إن الإشارات إلى الأمكنة، المناطق، البلدان أو الأمم أو القارات تشكل نظاما مركزيا للموسيقى الشعبية". لا بد أن قسما كبيرا من موسيقيي موسيقى العالم ٢,٠ سيوافقه هذا الرأي. وقسم آخر لن يوافقه ويقول: "هؤلاء الموسيقيون يساهمون بشكل فعال في كشف العروض الغربية «الساحرة» لموسيقى بلادهم ويوحون بأنها مجرد لعبة «ملونة زاهية»".

القسم الأعظم من موسيقيي موسيقى العالم ٢,٠ ينضوون تحت المعسكر الأول. يصرفون أذهانهم عن استمرار البؤرة الأوروبية في التركيز على "التقليدي" في بلدانهم غير الغربية. هؤلاء الموسيقيون لا يرغبون في إرضاء رغبة "الفروق الثقافية" لدى الأوروبيين وعلماء الموسيقى الاثنولوجية ومحبي الموسيقى - على الأقل ليس من الرنة الأولى في الأذن. إنهم يرغبون في خلق هوية موسيقية خاصة، بعيدا عن غرائبية الذات أو التسويق والدعاية.

«الفيروسات الصوتية» من موسيقى العالم ٢,٠ تخترق الموجة الأورو - أمريكية دون أن تتحلى بالغرائبية أو المشرقية فقط. يبدو من فيديوهات ونصوص كنعان K'Naan كأن مغني الراب الصومالي الكندي ينوي تمزيق أعصابنا السمعية والبصرية: فجأة نرى القراصنة الصوماليين جانب كليشة قراصنة عالم والت ديزني، أسودا وفيلة جانب المحاربين الصوماليين ولقطات من الحرب الأهلية، البيتلز جانب نجوم تاريخ الموسيقى الأفريقية والأفروأمريكية، بوب مارلي أو فيلا كوتي. إن إنتاج كنعان للفيديو الرسمي لشركة كوكاكولا، Waving Flag، في نهائيات كأس العالم لكرة القدم في جنوب أفريقيا ليس إلا دلالة على نجاح وعدم تشنج هذا الجيل الجديد بين الثقافة المخالفة والثقافة السائدة.

طارق عطوي، لبنان
Photo: Thomas Burkhalter

The Devi's Anvil, UA
Photo: The Devil's Anvil





الغرائبية؟

برأي منظّري ما بعد الكولونيالية ـ وكذلك من منظور كثير من موسيقيي موسيقى العالم ٢٫٠، قد يكون للاحتفاء بالغرائبية فعل مدهش، إن لم يكن دافعا على اليقظة. فالكثيرون يتنسمون سوءا في التقاليد الطويلة للبحث عن أصوات وإيقاعات غريبة أخرى في الخلق الموسيقي الغربي: في أمريكا القرن التاسع عشر حاكى المغنون والممثلون البيض زملاءهم السود فيما يسمى عروض Minstrel shows، في الموسيقى الأوروبية قام ملحنون بالتجريب على موروث الموسيقى الشعبية. وبدءا بأواسط ثمانينات القرن العشرين في أقصى حد مزج موسيقيون هنود وباكستانيون من الجيل الثاني للمهاجرين في لندن أنغام السيتار وإيقاعات الطبلة في نوادي البيتز Beats. زعموا أنهم لا يقدمون بلدانهم من الناحية الفلكلورية، إنما من ناحية حداثية. إلا أنهم غالبا ما أعادوا إنتاج أنماط قديمة وخلقوا هجينا وجوديا متعدد الثقافات: من ناحية أوروبا بوصفها أساسا، ومن ناحية أخرى آسيا بوصفها زخرفة موروثة.

بيروت ومصر في القرن العشرين

تسعى موسيقى العالم ١٫٠ لتمجيد أنماط وتعابير موسيقية سليمة، ثم تخلط أصوات الحاضر التجاري كليا "بقشرة أزمنة وأمكنة أخرى" شبه تاريخية كما يكتب Veit Erlmann، الذي يعرّف النهج المشترك لموسيقى العالم ١٫٠ من خلال مفهوم باستيجيو pasticcio ويقصد بهذا نوعا خاصا من المحاكاة الهزلية مع عدم وجود أي لهجة ساخرة أو انفعالية إطلاقا. أما موسيقيو موسيقى العالم ٢٫٠، الذين يعيدون العمل على الغرائبية، فقد بدلوا الباستيجو بالمحاكاة الساخرة وهم في هذا يشبهون موسيقيي طليعة البوب الذين كثيرا ما أبدوا انبهارهم بما يسمى الشعوب «البدائية» وفيتيشها. موسيقيو بيروت يعبرون صراحة عن افتتانهم بالبيتنيكز Beatniks من خمسينات وستينات القرن العشرين وكذلك بموسيقى الروك psychdlique من ستينات وسبعينات القرن وأيضا بموسيقى الأغاني الألمانية من الخمسينات. إن البيتنيكز وبعض آبائهم الروحيين وكثير من موسيقيي الروك كانوا مسحورين بالرؤى الأدبية والموسيقية عن الشرق الأقصى وآسيا وشمال أفريقيا والشرق الأوسط. وبذلك كانت الموسيقى تتولد دائما في تلاقح بين موسيقيين من الشرق والغرب: الملحن المصري حليم الضبع (مواليد ١٩٢١) كان في علاقة فضفاضة مع جيل البيت Beat، ويعتبر اليوم من أوائل ملحني الطليعة في العالم العربي. فرقة فريك سين Freak Scene هي إحدى الفرق الموسيقية الأمريكية الكثيرة التي تعاونت مع العرب المهاجرين، فسجلت عام ١٩٦٧ ألبومها هارد روك من الشرق الأوسط. وفي الوقت ذاته كانت حوالي ٢٠٠ فرقة روك تكافح في بيروت للوصول إلى الجمهور وشكلت شبكات من الموسيقيين والنوادي والمعجبين وأسست بذلك أرضية يبني عليها اليوم موسيقيو الزوايا العرب نجاحاتهم.

كما يستذكر موسيقيو اليوم دور صناعة السياحة في الخمسينات بنواديها العربية في نيويورك، باريس، بيروت والقاهرة. إن الموسيقى في النوادي الليلية "انتهكت كل حدود الأصالة". إن بداهة وخفة هذه الكاريكاتورات الفنية في الشرق تشكل اليوم قاعدة لموسيقيي اليوم. عازف الغيتار المصري عمر خورشيد كان يعزف في نوادي بيروت والقاهرة أغان عالمية شهيرة مثل لاكوباراسيتو من الأوراغواي ولابالوما من اسبانيا. واليوم يقول النقاد عن عمر خورشيد إنه جيمس لاست James Last العالم العربي. أما في عين الكثير من الموسيقيين فهو عبقري بناء على طريقته الخاصة في العزف وبراعته الفردية.

سوريا

اليوم يبدو مشهد الموسيقى السورية، «موجة الدبكة الجديدة» أو الموسيقى الشعبية في القاهرة من نوع الروك المحلي. يسجل عازفو

← M.I.A., United Knigdom
Photo: M.I.A.

↓ عازف في الشارع، لبنان
Photo: Thomas Burkhalter

→ لبنان، شريف صحناوي ومازن كرباج
Photo: Thomas Burkhalter



الدبكة وسيقاهم الصاخبة بمكبرات صوت صغيرة. ينتجون ربع الصوت العربي النموذجي المشهور ويحاكون النغمات الحادة للمجوز، الأداة المعروفة في رقصة الدبكة. ولقد تكاثر المعجبون بهذه الموسيقى خارج إطار السوق الضيق للكاسيتات والأقراص المدمجة ويعود الفضل لهذا بالدرجة الأولى لجولة عالمية قام بها المغني السوري عمر سليمان نظمتها عام ٢٠٠٩.

شارلي جيليه Charlie Gillett، رائد موسيقى العالم في إذاعة «بي بي سي» علق شبه ساخط قبل وفاته بقليل على حفلة أقامها عمر سليمان في لندن، قائلا "إنه أسوأ مغني أعراس سمعه طوال حياته". يمكن القول: إن موسيقى العالم القديمة، النظيفة، والرقيقة يتم الهجوم عليها واستبدالها بأغان جديدة، غير مريحة. سيسجل عمر سليمان أغنية على الألبوم الجديد للمغنية الايسلندية بيورك Björk. إذن فربما تكتشف مجموعات موسيقى العالم ٢,٠ الدولية قريبا أنماطا جديدة من البوب المحلي: ارابسك من تركيا، جيل Jil من شمال أفريقيا، توربو فوك Turbo folk من يوغوسلافيا السابقة. والمستقبل وحده يعرف إن كانت مجرد أغان تدوم يوما واحدا فقط، أم ستنال المزيد من الجمهور.

السخرية أم ثقافة اللهو المجاني؟

تقول سوزانا بيناس Susanne Binas: "في بداية القرن الجديد يصعب معرفة ما ينبغي اعتباره استراتيجية للمقاومة الثقافية وما هو قائم على الحسابات التجارية البحتة في فروع التسويق لدى قطاع الإنتاج في شركات إنتاج التسلية". وفي حالة موسيقى العالم ٢,٠ لا تبادر فروع التسويق وحدها بالضرورة، بل يحاول الموسيقيون ذاتهم في أحيان كثيرة تمرير وإبراز أسمائهم باستراتيجياتهم الخاصة. وبهذا يمكننا من هذا المنظور اعتبار التركيز الجديد على الغرائبية فلسفة وجودية استراتيجية: فالمفارقة والغرائبية تستفيد بنسب غير متناسبة من الانتشار السريع للدعاية الشفوية على شبكات التواصل الاجتماعي مثل الفيسبوك. فرقة البوب Antwoord تلعب بجسارة على نمطيات الرجل الأبيض البدائي وشارب البيرة في جنوب أفريقيا. لا يتضح كثيرا ما الذي تريد الفرقة قوله بهذا، خاصة وأنها تتعمد قدر الإمكان تجنب الحديث الجاد والعلني عن دوافعها. مشكلة الهزل والمحاكاة الساخرة لا يفهمها سوى أصحاب الشأن المطلعين، وفي السوق العلنية الحرة فإنها تحور بسرعة إلى ثقافة لهو مجاني.

غرائبية الحرب

كما تثير موضة تصوير الحرب والعنف تساؤلات مشابهة. وليس مازن كرباج و M.I.A سوى مثالين من بين كثيرين. المغنية الجامايكية Terry Lynn مثلا تصور نفسها على قرصها Kingstonlogic 2.0 كساكنة فخورة لأحياء الصفيح في يدها مسدس. تؤدي أغانيها بصوت جهوري عميق، على خلفية أزيز الرصاص وقرع تجريدي على الطبول. في فيديوكليبات كودورو Kurduro المصورة بالهواتف المحمولة من لواندا ترقص نساء أنصاف عاريات مع شبان فقدوا ساقا في الحرب الأهلية الأنغولية. يعتبر الكودورو الذي تصدر قعقعته النافرة من حافلة صغيرة مركونة في الساحة أول موسيقى إلكترونية بحتة أنتجت في أفريقيا على الإطلاق. إلا أنه يصعب على هذه الموسيقى رخيصة الإنتاج تلبية الأذواق الجمالية والفنية التقنية للسوق العالمية. إذن فإن موسيقى العالم ٢,٠ ليست على كل ذلك القدر المزعوم من الديمقراطية.

وفي هذه الأثناء يتم الشك بمصداقية M.I.A، يقال اليوم: إن Edgar Bronfman الخارج من كنف شركة إنتاج الأقراص Warner-Music-CEO لم يستخدم الاستفزاز إلا مجرد وسيلة للوصول إلى غايته في الشهرة السريعة. يعترف مازن كرباج في اللقاءات التي يدلي بها بأن صحفيا ألماني كان أول من عبر له عن خشيته من أن تكون ذكرياته عن الحرب تؤثر اليوم في موسيقاه. هل أراد بذلك التنصل من

المدون، وين مارشال
Photo: Wayne Marshall



الأسئلة المتكررة عن غياب العناصر المحلية في موسيقاه؟ هل كانت نقلة ذكية لترسيخ اسمه كصوت فريد في الحقل العالمي الواسع للارتجال الحر؟ أم كان أكثر من كل هذا؟ يصعب الوصول إلى حكم.
من المنظور العالمي عوّض موسيقيون على غرار مازن كرباج العنصر الغرائبي لموسيقى العالم ١,٠ (الموسيقى الشرقية) بعنصر غرائبي جديد، بالحرب. وبخلاف ذلك، في لبنان يتمرد مازن كرباج على أحد المحرمات بأن يتحدث علنا عن الحرب الأهلية اللبنانية ويدل عليها بغنائه عن تجارب قاسية مؤلمة.

المنحى النظري

موسيقى العالم ٢,٠ بناء نظري. يشير المصطلح إلى شيئين: موسيقى العالم ٢,٠ تستفيد من ناحية من إمكانيات سوق الموسيقى التي تزداد رقمنة لإنتاج موسيقى أكثر حرية وأكثر تنوعا، ومن ناحية أخرى ما زالت موسيقى العالم ٢,٠ طبعة ثانية لموسيقى العالم ١,٠، لم تتحرر تماما من عقدة المركزية الأوروبية وأحد أهم الأسباب هو أن الأموال الممنوحة تأتي أغلب الأحيان من أوروبا. وهذه الموسيقى إما أنها تجد سوقا في المهرجانات التي تمولها جهات أوروبية (مهرجانات الموسيقى العالمية، المعارض المختصة) وتسوقها عبر الغرائبية واللهو والحرب. أو أنها تقوم فقط في الأوساط والزوايا الثقافية الخاصة العابرة للقوميات وتظل هناك أسيرة الارتجال الحر والموسيقى الالكترونية أو ما بعد البانك. والانتشار في كلا السوقين رغبة يتشوق إليها كثير من الموسيقيين.
من الناحية المنهجية فإن الانتقال من موسيقى العالم ١,٠ إلى موسيقى العالم ٢,٠ قفزة نوعية من الأنماط الموسيقية البينية الضيقة إلى موجات عابرة للثقافات، إن لم تكن مفرطة في تعدديتها ومتجاوزة لكل الحدود الحضارية والثقافية. في موجة الثقافة البينية يتم الدمج بين تقليدين (أو نمطين) موسيقيين من أصول جغرافية مختلفة بحيث تحافظ التقاليد المعنية (أو التصور النمطي عنها) على قسم كبير من أصولها، مثلا: Asian Underground.
والموجات الأخرى لم تعد تعتبر الحضارة نظاما مغلقا على ذاته. وحسب الموجة يبقى صوت المبادئ والمرجعيات الحضارية قويا (الموجة العابرة للثقافات) أو أخف قوة (الموجة المفرطة في العالمية) أو يضيع الصوت نهائيا (الموجة المتجاوزة للحدود الثقافية). وكثيرا ما تتداخل الموجات المختلفة في قطعة موسيقية واحدة.
يقترح فايت إرلمان Veit Erlmann إجراء أبحاث على موسيقى العالم ١,٠ وفقا للطريقة التي تعبر بها عن تاريخ المحيط الثقافي والسوسيوسياسي في الموسيقى (أو في المنتج). قد تنطبق هذه الأطروحة على موسيقى العالم ٢,٠ أيضا، إلا أنه يجب ألا يطغى تيار حضاري على الآخر. كما أنه من المهم التدقيق في الواقع الاجتماعي، الاقتصادي والسياسي الذي عاش فيه الموسيقي
ونشأ وأخير فيمن يستفيد من موسيقى العالم ٢,٠: هل هو الموسيقي، الدي جي أم كاتب المدونة أم مالك شركة الإنتاج أم الراعي المالي؟

الحدود الواقعية للدولة القومية

في كل أول جمعة من الشهر يتم نصب مكتب لمنح الجنسية في Exil Club، الكائن في زيوريخ. تجلس ممثلة في صندوق خشبي عادي. تقوم بكتابة استدعاءات طالبي الجنسية في الجمهورية الديمقراطية الافتراضية Republik of Tam Tam على آلة كاتبة قديمة بنظام الإصبعين. إن ما يتم تمثيله في هذا الوطن لعبة خيالية إلا أن فيها إشارات جادة على مقدار المعوقات الراهنة على الحدود بين الدولة القومية والحقل العالمي. قد تنتشر الأنغام والإيقاعات في الأثير العالمي، إلا أن الحدود القومية والسياسية ما زالت تقيد الموسيقيين. يقرر مكتب الهجرة والجوازات إن كان من حق فنان من أفريقيا، آسيا أو أمريكا اللاتينية أن يشارك جسديا في المشهد المتشابك عالميا لموسيقى العالم ٢,٠ أو أنه يظل مجرد مصدر للأصوات فقط.

توماس بوركهالتر: صحفي سويسري متخصص في شؤون الموسيقى، يركز في أبحاثه على العالم العربي وموسيقى العالم. يعمل في موقع: wwww.norient.com المتخصص بالموسيقى العالمية.

ترجمة: كاميران حوج

يمكن تقسيم الموسيقى العربية إلى نوعين يتميز أحدهما عن الآخر بوضوح: الموسيقى الشعبية، وما يسمى بالموسيقى الكلاسيكية. تتنوع الموسيقى الشعبية بحسب بلد المنشأ، كما أنها تتنوع داخل البلد الواحد من منطقة إلى أخرى وتظل مرتبطة بالمنطقة التي أنتجتها. وتنقسم الموسيقى الكلاسيكية بدورها إلى مجالين رئيسيين: الموسيقى الدينية و «الدنيوية». مع الأخذ بعين الاعتبار أن الموسيقى الدنيوية واسعة المجال بيد أنها متجانسة جدا برغم إختلاف اشكالها الجمالية في التعبير من منطقة عربية إلى أخرى.

سليمان توفيق Suleman Taufiq

الموسيقى العربية

حب الارتجال وغلبة الأشكال اللحنية

منذ أمد بعيد كانت الموسيقى العربية متطورة، ويمكن القول إنها كانت في حال ازدهار في القرن التاسع الميلادي. في ذلك الوقت كان لدى العرب ثروة موسيقية وافرة تمّ تأريخها، كما اشتهر آنذاك موسيقيون ومغنون موهوبون ومحترفون يتقنون الصنعة، هؤلاء كانوا نجوم الحياة الموسيقية في بلاط الخليفة وقصور الولاة.

في الموسيقى الأوروبية تشكل نصف النغمة أصغر فاصل، بينما توفّر الموسيقى العربية إمكانيات استخدام فواصل أصغر بكثير. والسلم الموسيقي العربي يتكون مثل الغربي من نغمات كاملة ونصف نغمة، لكنه يسمح بتقسيم النغمات الى أرباع أيضا. وهذا ما يجعل الموسيقى الشرقية تتسم بالثراء اللحني، وفيها تعزف النغمات بطرق سهلة متنوعة، دون أن يخرج الموسيقي عن النغمة الأساسية.

ثمة ميزتان أساسيتان تشترك بهما الموسيقى العربية، ألا وهما حب الارتجال وغلبة الأشكال اللحنية. فأداء اللحن تغلب عليه النزعة الفردية إلى حد كبير. أحيانا يمكن أن ترافق الجوقة المطرب/ المطربة. إن فن «تعدد الأصوات» (البوليفونية) المستخدم في الفرق الموسيقية الغربية غير موجود في الموسيقى الكلاسيكية العربية.

المقام أساس الموسيقى العربية

يعتبر المقام أساس الموسيقى العربية. هذا المصطلح «مقام» يعني في الأصل: مجلس أو منزلة، أو بكل بساطة «مكان». وقد أُستخدم أيضاً لوصف مكان إلقاء القصائد ومن بعد أطلق على حفلة الموسيقى مصطلح «مقام».

في نظرية الموسيقى العربية الكلاسيكية يُشار بالمقام إلى أجواء السلم الموسيقي العربي، ويمكن مقارنته بالمقام في الموسيقى الكنسية القديمة أو بالمقامين «دور» و «مول» في الموسيقى الأوروبية. علماً بأن المسافة النغمية - كما سبقت الإشارة - يمكن أن تكون أصغر من نصف مسافة نغمية. فالموسيقى العربية تعرف أكثر من عشرة مقامات. إضافة إلى ذلك، فما يميز المقام كقطعة موسيقية كاملة عن المقام الأوروبي يتمثل في إمكانية صياغته إيقاعيا بشكل حر كامل وبتنوعه. وهذا غير ممكن في الموسيقى الأوروبية حيث ينبغي أن يكون الإيقاع محدداً بينما يمكن ابتكار التنويعات على اللحن.

معظم الموسيقيين والباحثين العرب يرتب المقامات بحسب تأثيرها الحسي: على سبيل المثال، غالبا ما يتم التعبيرعن الحزن من خلال مقامات الحجاز والصبا، أما جمال الحبيبة الفاتن وكل مزاياها فيُعبرعنه مقام البياتي.

إتقان العزف ليس المعيار الوحيد لقياس الجمال في الموسيقى العربية، إذ تلازمه شروط منها كثافة الشحنة العاطفية أثناء الأداء لدى العازف والمغني، والإحساس العميق بالنغمة، والزخرفة التي تعني التنويع والارتجال في العزف والغناء. الموسيقي الغربي يتدرب على القطعة الموسيقية عدة مرات مستعينا بالنوطة المدونة، حتى يتمكن من أدائها بشكل متقن. وفي المقابل يجد الموسيقي العربي الكلاسيكي المدخل الى الموسيقى عن طريق «روحها» وما تثير فيه من أحاسيس. وعندما يصل إلى هذه «الروح» يتغلب على كل الصعاب. هو بحاجة إلى الكثير من المبادرة الذاتية، فيرتجل ولا يتقيد بالصيغة الموضوعة للقطعة الموسيقية، وإنما يُنّوع الأداء بحسب المناسبة بل بحسب أوقات اليوم أيضا؛ فالقطعة ذاتها يمكن الاستماع إليها بطريقة مختلفة عندما تُعزف ليلاً او ظهراً، لأن أداءها يجري في أجواء مختلفة تماماً. وبقدر ما أبدع الارتجال من إيجابيات تلقاها المستمعون في أوانها، خلّف - من حيث لا يدري - سلبيات تركت آثارها عبر الأجيال. إذ في حين تم تنويط الموسيقى الأوروبية الكلاسيكية، ووصلت إلينا عابرة القرون، لم يحدث مثل ذلك في الموسيقى العربية الكلاسيكية التي لم تخضع للتدوين فغدونا نجهل بعض مفاتيحها اليوم، لأن المقام الواحد يُعزف كل مرة بطريقة مختلفة ارتجالياً.

الوصلة هي واحدة من أهم أشكال الموسيقى الكلاسيكية في المشرق العربي. تتكون من مؤلفات عديدة ومن قطع للارتجال (للعازفين والمغنين) تؤدى جميعها ضمن سلسلة من المقامات. تبدأ الوصلة بقطعة معزوفة تؤديها الفرقة كاملة: سماعي أو بشرف. يتشابهان شكلياً ويختلفان ايقاعياً ونستطيع أن نقارنهما بالمقدمة الموسيقية في المتتالية (السويت) الأوروبية. من بعد يتم تقديم مجموعة من الأغاني يصل عددها الى ثماني أغنيات، أحيانا بمرافقة الآلات. بين كل أغنية وأخرى يتم عزف منفرد: تقاسيم على آلة، حيث يثبت كل عازف مهارته عبر الإرتجال. نصوص الأغاني قصائد قديمة أكثرها من العصر الوسيط تم تأليفها على إيقاع اللحن.

في بلدان شمال أفريقيا توطد شكل آخر للموسيقى الكلاسيكية: النوبة. وهي قالب موسيقي خاص بالموسيقى العربية الأندلسية. في المدن المغاربية من المغرب إلى ليبيا مرورا بتونس والجزائر، حافظت

المغرب، مراكش، عازفان، «بيت الرياض».
Photo: Markus Kirchgessner



النوبة على شكلها المميز حتى يومنا هذا. والنوبة شكل موسيقي متكامل ومهم يمكن مقارنته بالسويت الأوروبي. تتألف عادة من خمسة أقسام، يسمى الواحد منها ميزاناً، له طابعه الإيقاعي الخاص به. لكل قسم اسم خاص مُستمد من الصيغة الإيقاعية. تتكون النوبة من مواضيع موسيقية مختلفة في طريقة تعبيرها ولحنها، بيد أنها تشكل وحدة واحدة، كما هو الحال في السويت الأوروبي.

الغناء روح الموسيقى العربية

ويبقى الغناء نقطة الانطلاق الرئيسية للموسيقى العربية التي لم تعرف تقاليدها الموسيقى من دون غناء. تتشابك الموسيقى والشعر معا حيث ما زال من الصعب إلى اليوم معرفة أسماء الملحنين في الموسيقى الكلاسيكية العربية. غالبا ما نعرف أسماء المطربين والشعراء فقط. وعندما تعزف الفرقة مقطوعة، تكون الموسيقى في أغلب الأحيان مدخلا الى الغناء فحسب. وفي هذا الإطار انحصرت مهمة الموسيقى في الغناء فلم تبلغ «البوليفونية» أي تعدد الأصوات، إحدى السمات المميزة للموسيقى الأوروبية.

تطغي شخصية المغني/ المغنية على الفرقة وعليها التغلب على التحديات الرئيسية. يجب على هذه الشخصية أن لا تكتفي بامتلاك الموهبة الغنائية، إذ عليها أيضا، أن تتمتع بصوت جميل وقوي وتكون قادرة على ان تُشكل نظيرا للأوركسترا. إن الحدث الموسيقي الذي يوفره المغني بمرافقة الفرقة الموسيقية للمستمع يسمى «الطرب» وتعني هذه الكلمة الابتهاج، النشوة والسكر. هي حالة احتفالية تنشأ من الغناء والموسيقى وتؤدي تقريبا إلى الشعور بنشوة من السعادة. وعندما يبلغ المغني حد الطرب يمتلك مشاعر الجمهور. ترى بعض المستمعين يبكي أو يتأوه من الألم، خصوصا عندما يغني المطرب الحب الضائع. والبعض يقفز ويهلل بصوت عال. ان شدة الطرب تعتمد بالدرجة الأولى على صوت المغني/ المغنية وطريقة الأداء، وكل ذلك مرده إلى الجو العام ومناسبة الحدث، حيث يتجاوز المغني اللحن والنص وذلك بالارتجال والحرية في الأداء.

تبدأ مسيرة الفنان الغنائية عادة بتعلم ترتيل القرآن وفقا للقواعد التقليدية للغناء. يندر أن تجد مغنيا مشهورا لم يمر بهذه المدرسة الصعبة لتجويد القرآن. أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وسيد درويش على سبيل المثال. إن علم تجويد القرآن جزء من التراث الثقافي للموسيقى العربية الكلاسيكية. ثمة حالة مشابهة لدى المغنين الأوروبيين الراغبين في التركيز على موسيقى الباروك، إنهم يهتمون بالتراتيل الكنسية من عصر النهضة والباروك بشكل متعمق.

تُسمى الأوركسترا التقليدية للموسيقى الكلاسيكية العربية «التخت». ويتألف في أصوله من ثلاث آلات رئيسية: العود والقانون والناي. لاحقا، أدخل عليه آلة الكمنجة العربية. ويعتبر العود من أهم الآلات الشرقية وهو الذي يضبط كلا من الوزن واللحن في الموسيقى العربية. وقد أشاد بهذه الآلة العديد من الشعراء العرب، وهي أساس نظرية الموسيقى العربية.

أما القانون فهو الآلة الوترية الأخرى، تحتوي في الغالب على ٧٨ وترا. تشد الأوتار بمسطرة متحركة مما يسمح بإنتاج العديد من الفواصل الصغيرة. واسم «القانون» مُستمد من فكرة فيثاغورس، التي تنص على وجود صلة بين العلاقات العامة في الفاصل الزمني، ولا سيما في الموسيقى وطبيعة الكون.

الناي هي آلة النفخ الوحيدة المستخدمة في الموسيقى العربية الكلاسيكية. بالنسبة للأذن الأوروبية يشبه الناي آلة «بان فلوت». والناي عبارة عن قصبة جوفاء من سبعة ثقوب، مفتوحة الطرفين. وهو قادرعلى عزف النغم الشرقي الخالص بما فيه من أرباع الأصوات. إضافة إلى هذه الآلات، يتكون التخت الشرقي من آلات إيقاعية مثل الدف والدربكة والرق.

هذا وقد حظيت الموسيقى العربية الكلاسيكية بالعناية حتى خارج نطاقها الجغرافي، وذلك في عموم الامبراطورية الإسلامية، إذ اهتمت بها الثقافات الفارسية والعثمانية وسواها، وحافظت عليها ونقلتها عبر القرون إلى الأجيال المتعاقبة. من منتصف القرن التاسع عشر تجاوبت الموسيقى العربية مع ما وصلها من الموسيقى الغربية وتشربت بعناصر جديدة. وفي خلال الحرب العالمية الأولى، ومع ظهور الحركات القومية، بدأ الموسيقيون بالعودة إلى الجذور الموسيقية الخاصة. وفي مصر تمت الإستفادة من هذه الفرصة لتطوير موسيقى جديدة ترتكز على التقاليد العربية الكلاسيكية.

أول مؤتمر دولي للموسيقى العربية

في عام ١٩٣٢ عُقد في القاهرة أول مؤتمر دولي للموسيقى العربية التي شهدت نوعا من الإنبعاث. ويعتبر هذا المؤتمر ـ إلى اليوم ـ واحدا من أهم المحطات في تطور التاريخ الحديث للموسيقى العربية. اجتمع حشد من الموسيقيين ونقاد ومؤرخو الموسيقى من أنحاء العالم العربي ومن تركيا وإيران وأوروبا للمرة الأولى للوقوف على تفصيل

الموسيقى العربية ولتبادل الخبرات في حوار جاد بين الثقافات. بين هؤلاء شخصيات موسيقية عالمية مهمة من مؤلفين ونقاد وباحثين ومؤرخين مثل: بيلا بارتوك، باول هيندميث، هنري رابو، إريك موريتز فون هورنبوستل، رودولف درلانجيه، روبرت لاخمان وكورت ساكس إضافة إلى بعض المستشرقين مثل هنري جورج فارمر وألكسيس شوتين. وكوكبة من الموسيقيين العرب يتقدمهم المصري محمد عبد الوهاب والحلبي سامي الشوا والعراقي محمد القبانجي. كما حلّ بعض الشعراء ضيوفا على المؤتمر. وشاركت أيضا فرق موسيقية عربية معروفة متخصصة بالموسيقى التراثية من سوريا والعراق ولبنان ومصر وكذلك من المغرب وتونس.

مهّد المؤتمر الطريق لنوع جديد من الموسيقى العربية: موسيقى مُتجذرة في التقاليد المحلية وقد اكتشفت في الوقت نفسه نقطة انطلاقها الخاص. وبذلك اكتسب الموسيقيون والملحنون العرب حرية أكثر في الحركة. واعتبر الكثيرون توجههم الحداثي واستخدام وسائل وتقنيات جديدة نوعا من مضاعفة الإمكانيات الموسيقية المتاحة. في المقابل، لم تستورد الموسيقى الأوروبية فكرة الاستفادة من ربع الصوت المتوفر في الموسيقى الشرقية، في حين استفادت من تنوع الإيقاع والألوان الصوتية العربية.

في المؤتمر تمت مناقشة موضوع رئيسي يتعلق بإدخال آلات غربية إلى الموسيقى العربية. أثار هذا الموضوع الجدل الكثير، لأن البعض اعتبر ذلك تغييرا للسلم الموسيقي. كما حظي هذا التوجه الجديد بمؤيدين متحمسين رأوا فيه فرصة لتجديد الموسيقى العربية من حيث تحقيق المزيد من «الهارموني» (الانسجام) وتعدد الأصوات، إضافة إلى توسيع الاوركسترا. وكانت هناك فئة عارضت هذا المنحى خشية فقدان هوية الموسيقى العربية. وبرر أنصار هذا الرأي موقفهم هذا بالقول إن الآلات الغربية لا تصلح للموسيقى العربية المتميزة باستخدام ربع الصوت في سلمها الموسيقي. مع مرور الوقت ثبت أن مزج هذه الآلات في فرقة واحدة كان ممكنا. بل إن بعض الموسيقيين صنع بيانو خاصا يستطيع عزف ربع الصوت أيضا.

وكان من رأي القائلين بالاختلاط أن العديد من الأفكار والآلات الموسيقية التي تطورت في أوروبا هي من أصول شرقية، وصلت إلى أوروبا قبل قرون وها هي الآن تعود مُعدلة ومتطورة إلى الثقافة العربية. على سبيل المثال: الرباب. هذه الآلة التي منها تطورالكمان، جاءت إلى أوروبا من الفضاء الثقافي الشرقي حيث تم تحسينها بشكل كبير في الأداء والصوت. في القرن السابع عشر بدأ بعض الموسيقيين والملحنين العرب باستخدام الكمان الأوروبي بدل الرباب في الفرقة الموسيقية العربية. وفي القرن التاسع عشر تم الاستغناء عن الرباب نهائيا واستبداله بالكمان الذي ينتج صوتا جميلا رحب المدى. و في القرن العشرين استعمل الموسيقيون العرب الكمان بشكل طبيعي. وهكذا كان الكمان أول آلة موسيقية أوروبية تدخل إلى الموسيقى العربية. وكذلك لحن الموسيقيون العرب بادخال الهارمونية الغربية على مؤلفاتهم، وبهذا تأسست الموسيقى العربية الحديثة.

سيد درويش وريادة التجديد

سيد درويش هو الموسيقي الذي قدم الكثير من أجل تجديد الموسيقى العربية. ولد عام ١٨٩٢ في الاسكندرية، وكان الموسيقار المصري الأول الذي تجنب بقدر الإمكان التقرب من السلطة السياسية. في ذلك الوقت كان باشوات العثمانيين يشكلون الطبقة الحاكمة، وبالتالي كانت الموسيقى التركية هي الطاغية والمحببة لديهم، حتى كلمات الأغاني كانت تتضمن أحيانا بعض التعابير التركية. أما سيد درويش فقد تعاون مع شعراء مصريين كانت الكلمات في أغانيهم تحمل هموما شعبية.

أما من حيث الموسيقى فلقد اعتبر سيد درويش - وبحق - رائد التجديد في الموسيقى العربية في القرن العشرين، خصوصا وقد خرج عن الأشكال الموسيقية الموروثة. قبله كانت الموسيقى العربية لينة جدا ورتيبة، ولم تكن لها هياكل إيقاعية واضحة، في المقابل تُظهر أغانيه نغمات منتظمة وإيقاعا موجزا وقاطعا. وقد استفاد من إلمامه بالتجويد القرآني ومن إطلاعه على الأوبرات الإيطالية التي كانت تعرض في الاسكندرية ومن معايشته لمقامات الغناء العربي في بلاد الشام وخصوصا في حلب. وهو في حياته القصيرة (توفي ١٩٢٣) أبدع في مختلف المجالات: لحن أوبريتات (منها: العشرة الطيبة/ الباروكة/ ولو..) والأدوار (ضيعت مستقبل حياتي/ أنا هويت وانتهيت...) والطقاطيق (أغنيات خفيفة منها: زوروني كل سنة مرة) والموشحات (يا شادي الألحان). كما أنه أغنى إنتاجه الموسيقي بمختلف العناصر حيث تزاوج الإيقاع باللحن، وحيث توافق اللحن مع مضمون الكلام. وليس من المستغرب أن ألحانه الجميلة ما تزال تحظى بشعبية كبيرة إلى يومنا هذا.

من بعد سيد درويش قدم زكريا أحمد بعض ألحانه للمسرح الغنائي، لكنه لم يستمر في هذا المجال. وهو انشغل في تلحين الأغاني خصوصا لأم كلثوم. ولسوف يندثر لون المسرح الغنائي في المشهد الموسيقي العربي، إلى أن أعاد الأخوان رحباني إحياءه في لبنان في مطلع الستينات.

ثمة لون آخر من الغناء العربي انقرض من الساحة الغنائية ألا وهو «الدور». وهو أساسا يعتمد على المقدرة الصوتية والأدائية للمطرب. بعد سيد درويش واصل محمد عبد الوهاب تلحين وغناء الأدوار ومنها "أحب أشوفك كل يوم"، ثم ما لبث أن أهمله لصالح الألوان الرائجة: الطقاطيق والمونولوج وهو شكل غنائي مقتبس من حيث القالب من الغناء الأوروبي في المسرح والسينما، قدم منه عبد الوهاب عدة أغان وطور محمد القصبجي أسلوبه في تلحينه لمونولوج "إن كنت أسامح" (١٩٢٧) الذي كان باكورة انتقال أم كلثوم من الأداء التقليدي إلى اللون الغنائي العربي الخاص بالقرن العشرين. وتدريجيا أصبح المطرب/المطربة مركز الثقل في الغناء العربي وأصبحت الجهود الموسيقية تنشط لخدمة المغني، النجم الذي يحبه جمهور المستمعين.

القاهرة تحتضن الموسيقى العربية

كان من الطبيعي أن تستأثر القاهرة بالإنتاج الكبير في الموسيقى والغناء في مطلع القرن العشرين بسبب انتشار المسارح في مصر قبل غيرها من الدول العربية الأخرى، وبسبب التواصل مع الثقافة الأوروبية عبر البعثات الدراسية ومن خلال استقبال الفرق

«مقهى أم كلثوم»، ميدان عرابي، القاهرة
Photo: Markus Kirchgessner



الموسيقية والمسرحية الأوروبية بشكل منتظم. ثم ظهرت السينما، وكانت الأفلام المصرية هي الأولى في العالم العربي. ومع ظهور السينما الناطقة ١٩٣١ أصبحت الأغاني "زينة الأفلام" وأصبح محمد عبد الوهاب وأم كلثوم وأسمهان وفريد الأطرش نجوم السينما إلى جانب كونهم نجوم الغناء. وعبر الغناء والسينما أصبحت اللهجة المصرية هى اللهجة العربية المفهومة من طنجة إلى عمان. وكان نجوم الغناء والموسيقى العرب يقصدون القاهرة لنيل شهادة اعتماد فني. وقد فرضت الأغاني السينمائية منهجا خاصا في التلحين يعتمد البساطة ويتجنب التكرار والتطويل. كما ساهمت صناعة السينما في ابتكار مجال جديد للموسيقيين العرب تمثّل في «الموسيقى التصويرية» التي تؤلف خصيصا للأفلام.

وفي ستينيات القرن العشرين برز دور بيروت كمركز للانتاج الموسيقي ولنشره. عوامل عديدة ساهمت في ازدهار العاصمة اللبنانية منها الانفتاح الثقافي على الشرق والغرب في آن معا، والمناخ الاجتماعي الليبرالي الذي جعلها واحة يقصدها المثقفون العرب، ومنها التطور التقني متمثلا في انتشار الاستوديوهات الحديثة لتسجيل الموسيقى في عصر أصبحت «الصناعة» جزءا رئيسيا في الانتاج الموسيقي، كما «التجارة» أيضا من حيث ترويج الانتاج، وكانت بيروت تتمتع بحرية اقتصادية ساعدتها لكي تصبح مركز التوزيع. أما من حيث الموسيقى اللبنانية ذاتها فكانت محصلة العوامل السابقة، تتميز أغنياتها بالسرعة والتنوع وبحسن استغلال التراث الشعبي إلى جانب الإفادة من تقنيات التوزيع الموسيقي الغربية. في هذا الإطار برزت أسماء الأخوين رحباني وزكي ناصيف وتوفيق الباشا في التأليف الموسيقي والتلحين وفيروز ووديع الصافي في الغناء.

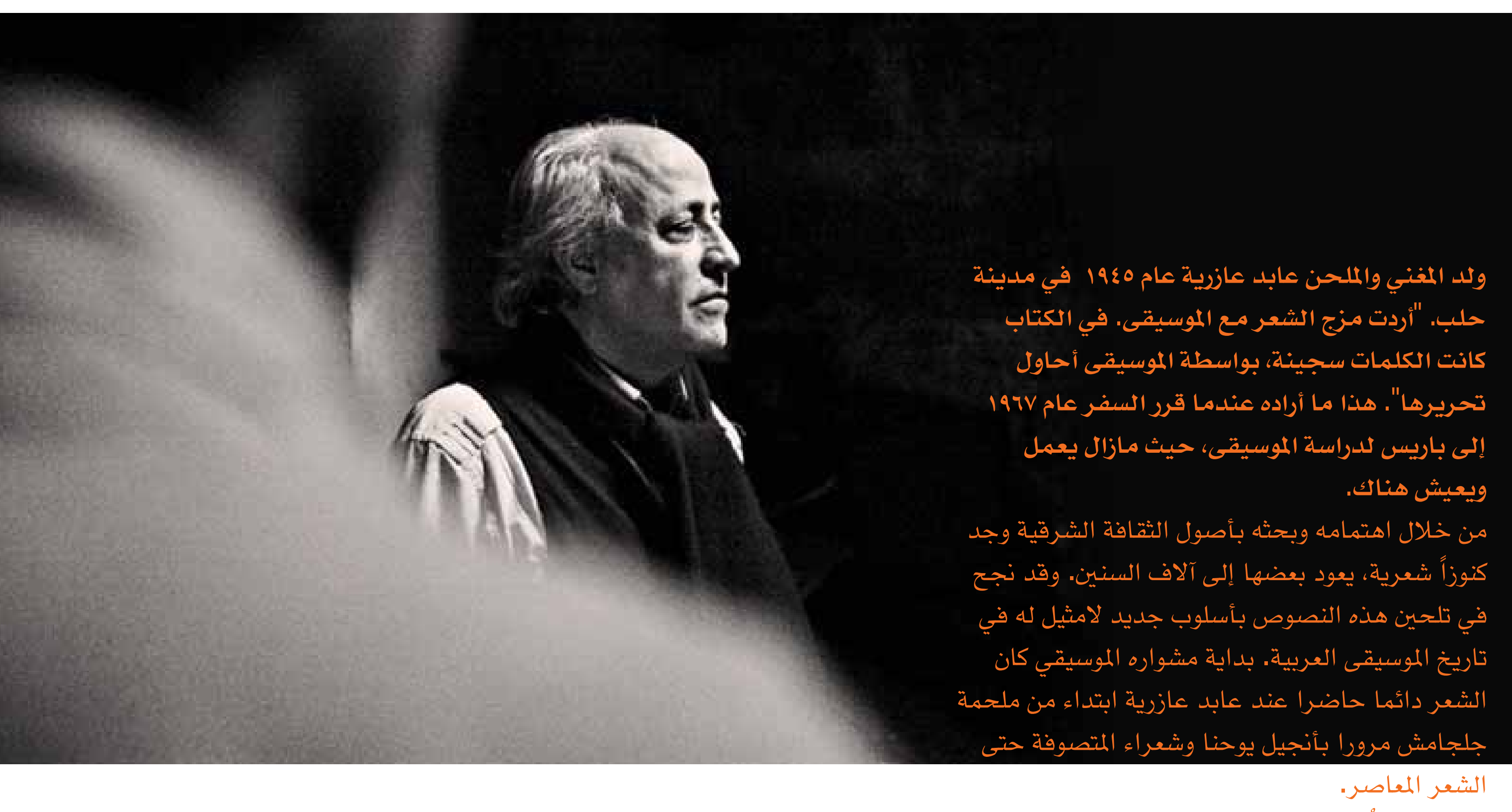
وفي الوقت الذي كانت فيه القاهرة وبيروت تمثلان مراكز الانتاج والانتشار، وتطوير الموسيقى العربية بطبيعة الحال، كان انشغال العواصم العربية الأخرى بالموسيقى مستمرا، بل إن تخصص بعض المناطق العربية بلون معين جعل الناظر إلى المشهد الموسيقي العربي في عمومه يرى فيه ثراء وتنوعا كبيرين: الموسيقى العربية الأندلسية في استمرارها المغاربي، مع فروع الموشحات والجناوة والموسيقى الخليجية التي تختلط فيها بادية العرب بالإيقاعات الأفريقية، والتنويعات الحديثة على المقام العراقي في بغداد، وسواها من الألوان العربية الخاصة.

وكان من الممكن أن تبقى الموسيقى العربية أسيرة تقاليدها فلا تتطور سوى بخطوات محدودة، بيد أنها أفادت من التواصل مع الثقافات الأخرى، خصوصا الأوروبية. كان إنشاء معهد الموسيقى العربية في القاهرة بداية الطريق. انطلق المعهد من فكرة تثقيف العازفين والملحنين بكل فنون الموسيقى الشرقية، ثم ما لبث أن تحول إلى «كونسرفاتوار» تدرس فيه علوم الموسيقى العالمية، وإذا بالخريجين قد درسوا جيدا فنون الهارموني والبوليفوني والتوزيع الأوركسترالي وكل ما ينقل الموسيقى، أى موسيقى، من شكلها البسيط إلى تقنيتها المركبة الثرية. كما أن الموسيقيين الذين درسوا في أوروبا عادوا بذخيرة فنية مكنتهم من ممارسة الدور التطويري. وكما في القاهرة كذلك في مختلف العواصم العربية حيث كان لإنشاء معاهد الموسيقى المتخصصة دور حاسم في نشر الوعي بالموسيقى الذي سمح بتقبل الجديد ثم بإبداعه.

كما كان توسيع التخت إلى الفرقة الموسيقية خطوة أخرى كبيرة في مسار تطور الموسيقى العربية. وقد بدأ التجديد بإدخال الآلات الموسيقية الغربية، وكان محمد عبد الوهاب أحد الرواد في هذا المجال. استبدل بالناى الفلوت وأدخل الشيللو والأكورديون وآلات الإيقاع الغربية والبيانو وغيره. وبالتدريج أخذت الفرقة المطعمة تكبر وفرضت هذه التوليفة الجديدة من الآلات الشرقية والغربية على الملحنين طابعا متطورا. وهكذا بدأت الأذن العربية تألف بسرعة هذه الموسيقى الجديدة. ثم ما لبث الأوركسترات السمفونية أن نشأت في العواصم العربية، بعد توفر العازفين المهرة على مختلف الآلات وتوفر المؤهلين لقيادة الأوركسترا.

ما قام به الرواد هو الذي أوصل الموسيقى العربية إلى ما هي عليه الآن. إنها موسيقى شرقية في روحها وطابعها ومقاماتها، قد نهلت في المئة سنة الأخيرة من الموسيقى الغربية، خصوصا فيما يتعلق بالآلات وعلوم الموسيقى وتقنيات العزف والتسجيل. وهى استوعبت ما أمكنها استيعابه مما يتوافق مع مزاج الاستماع العربي. وما زال من الممكن أن تتطور الموسيقى العربية البحتة، بالرغم من المنافسة الشديدة من موسيقى الأغاني التي سيطرت على السواد الأعظم من الانتاج الموسيقي العربي.

سليمان توفيق: شاعر وصحافي سوري متخصص في الموسيقى، يقيم في ألمانيا.



سليمان توفيق Suleman Taufiq

شاعر الموسيقى

حوار مع عابد عازرية

ولد المغني والملحن عابد عازرية عام ١٩٤٥ في مدينة حلب. "أردت مزج الشعر مع الموسيقى. في الكتاب كانت الكلمات سجينة، بواسطة الموسيقى أحاول تحريرها". هذا ما أراده عندما قرر السفر عام ١٩٦٧ إلى باريس لدراسة الموسيقى، حيث مازال يعمل ويعيش هناك.

من خلال اهتمامه وبحثه بأصول الثقافة الشرقية وجد كنوزاً شعرية، يعود بعضها إلى آلاف السنين. وقد نجح في تلحين هذه النصوص بأسلوب جديد لامثيل له في تاريخ الموسيقى العربية. بداية مشواره الموسيقي كان الشعر دائما حاضرا عند عابد عازرية ابتداء من ملحمة جلجامش مرورا بأنجيل يوحنا وشعراء المتصوفة حتى الشعر المعاصر.

هو بالذات مُتطبع بالموسيقى الشرق أوسطية. يرى نفسه كفنان حر، يحاول تقديم نصوص رؤيوية من الشرق لتُعبر عن نفسها بواسطة الموسيقى. ويبحث عابد عازرية بذلك عن التواصل مابين موسيقيين مثله يتجاوزون أفق ثقافاتهم الخاص. أما مجلة «اكسبريس» الفرنسية فقالت: لا تسألوه عن جنسيته! فقد أمضى عمره متحللاً من الهنا والهناك. أنه موسيقي، كتاباته الموسيقية هي هويته الوحيدة؛ والنصوص التي يغنّيها هي الآلات الموسيقية لبحثه الشخصي.

فهو يبحث عن نصوص شعرية خارجة عن الزمن وعن المألوف؛ نصوص ذات رؤية، آتية من المستقبل تطرح في كل الأزمنة الأسئلة الصعبة حول مشاكل الإنسان الوجودية: الحرية،الموت، الحب، التجديد، وهي أسئلة أساسية. نصوص ترفض الجمود وتبحث عن الحوار مع الكون. فالزمن لا يعني لعابد عازرية أي شيء. لأن الزمن يُدخل الإنسان المبدع في العادي. والزمن بالنسبة لعازرية هو عدو الإبداع.

وقد منح هذه النصوص صوته الجهوري الحنون المعبر. وكأن هذا الصوت خُلق أساساً للشعر، وكأن بلاغة هذا الصوت خُلقت من أجل أن يعشق عازرية الشعر. لقد كتب موسيقى تتناسب مع صوته هذا ومزج بين الآلات الموسيقية الكلاسيكية الشرقية والغربية. وخرج عن النسق المتعارف عليه في الموسيقى الغربية والشرقية ليخلق شكلا جديدا له، نستطيع أن نطلق عليه «موسيقى عابد عازرية»، ليس لها هوية محددة ثابتة، أنها موسيقى كونية.

سليمان توفيق: من بداية مشوارك الموسيقي كان الشعر دائما حاضرا. هناك نوع من العلاقة البيولوجية بين الشعر والموسيقى. هل لديك نوع من الهوس بالشعر؟

عابد عازرية: في البيئة التي نشأت فيها كان لدي إحساس بأني أريد خدمة اللغة العربية. منذ طفولتي وأنا مولع بالشعر، لأنه حسب رأيي الشعر واللغة الشعرية خزان للذاكرة البشرية، خزان جمالي فيه غنائية. دائماً أحاول العمل على مادة تُلخص هذا الخزان أو الموروث من الذاكرة عبر فترات زمنية مُختلفة.

هذا يعني أنك لاتعمل على نص بالذات وإنما على موضوع؟

نعم! الموضوع يُلخص فترة زمنية تمتد أحياناً إلى مئة سنة أو ألفي سنة. التجربة البشرية لا تتلخص بعمل يومي أو عمل صحفي. التجربة البشرية بحاجة إلى زمن طويل حتى تُعبر عن ذاتها.

أنا لا أعمل على موسيقى التراث أو ماتُسمى الموسيقى التقليدية، وإنما أعمل على شيء اسمه الذاكرة الثقافية. الذاكرة غير مُرتبطة بفترة تاريخية معينة. إنها تعبير عن منطقة، يُمثل روح هذه المنطقة. أن البشر يتشابهون في تعبيرهم لكن يختلفون في أسلوبهم.

قلت مرة أنك لست مغني شعر فقط وإنما أيضاً مغني لغة، هل يُمكن أن نقول إنك شغوف باللغة؟

عابد عازرية
Photo: Mohror

يمكن أن نقول إن اللغة خزان المرئي وغير المرئي، خزان الوعي واللاوعي. والشعر يحتوي كل هذه الأشياء بشكل مُكثف، لأنه لا ثرثرة في الشعر. فالشاعر يمكن أن يُلخص تجربته الإنسانية الكبيرة بعشرة سطور.

لقد قلت مرة إن اللغة العربية هي هيكل مُقدس بالنسبة إليك. ماذا تعني بذلك؟

اللغة استوعبت كل التجارب الإنسانية لذلك تكون معبد. لكن هذا المعبد ليس مكاناً للخوف والترهيب، وإنما مكاناً للفرح والتركيز والراحة، مكاناً للقاء مع الآخرين، للرقص والاحتفال.

لم تبتعد عن اللغة العربية رغم أنك تعيش منذ فترة طويلة في أوروبا. وهذا ما نلاحظه من خلال نُطقك السليم أثناء الغناء؟

أنا لم أغادر اللغة العربية أبداً. عندما أتيت إلى فرنسا لم أكن أتقن اللغة الفرنسية. قررت أن أجيد الفرنسية مثل العربية. قلت لنفسي: إذا أردت أن تعيش في بلد يجب أن تتأقلم معه وتُصبح مواطن هذا البلد. لكن أنت حر في حياتك الروحية والداخلية. إذا أردت أن تعيش في مجتمع، عليك أن تتقيد بقانون هذا المجتمع، وأهم قانون له هو اللغة. لقد تعلمت جمال اللغة عن طريق الشعر في الفرنسية كما في العربية.

ماالذي يميز طريقة تلحينك من طريقة الموسيقيين العرب الآخرين؟

أعتقد أن هناك سوء تفاهم في التلحين العربي خطير جداً اليوم، فالموسيقيون العرب يُلحنون أي شيء مثل أي شيء. على الملحن أن يكون عالماً باللغة العربية وأصولها ومدركاً القصيدة التي يلحنها، لأن تجربة كل شاعر اللغوية والإنسانية والبيئية تختلف عن بعضها. بالنسبة إلي الشعر دائماً معاصر وفي زمانه، لأنه يُكتب في تجربة إنسانية تسرد خارج الزمن، فالقضايا الإنسانية هي ذاتها، فمثلا تجربة جلجامش، التي تتلخص في تمرده على الموت والآلهة، تطرح قضية موجودة حتى اليوم. أما الحب والحقد والضعف فهذه الموضوعات إنسانية كبرى، وكل شاعر يأتي في زمانه ويعبر عنها بطريقة معينة وكل موسيقي يعبر عنها بطريقته، مثلاً موسيقيو عصر النهضة وضعوا ألحاناً بطريقة تختلف عن طريقة ألحان القرن التاسع عشر في أوروبا، أما نحن العرب فنُلحن كل شيء بالطريقة نفسها.

هل التمرد بالنسبة لك شيء جمالي، لذلك تستهويك هذه النصوص المفعمة بروح الرفض؟

في يوم من الأيام حضرت مسرحية في باريس اسمها «كتابات هامشية» لراسين. كان راسين تابع للملك ولكن لديه رؤية شخصية، حيث كان يُدون هذه الأفكارعلى طرف الصفحة ولم يستطيع نشرها خوفاً من الملك. فجمع المخرج كل هذه الهوامش وصاغ منها المسرحية. كانت هذه الهوامش عبارة عن كتابات في الحرية. هذا النوع من النصوص باللغة العربية التي أحبها، وهذه النصوص لاتُدرّس في المدارس، فهي ممنوعة لأنها نصوص تتكلم بوضوح حول حرية الإنسان، حول حرية المعتقد وحرية وجوده في هذا العالم. هذه الحرية الكبيرة تعني أن الإنسان يجب أن يُفكر كما يريد كفرد مُستقل وليس كجماعة او قبيلة.

قال الشاعر الألماني جان بول: "الموسيقى هي شعر الهواء" هل الموسيقى لديك نوع من كتابة الشعر؟

إنجيل يوحنا يقول: "في البدء كانت الكلمة"، وفي ثقافات أخرى "في البدء كان الصوت". كل مفردة في اللغة يُمكن أن نعطيها قيمة عالية من خلال الموسيقى. أثناء التلحين أحاول أن أتبع النص إلى أين يذهب، وأحاول أن أجد خلف المفردات والأحرف الصوتية والساكنة ألحان وأجواء مُعينة. العمل الموسيقي هو خلق قوالب جديدة. أحياناً ممكن مزج عدة قوالب حتى تركب مع هذه القصيدة التي أبدعها شاعر قديم أو حديث. للكلمة دائماً معنى ودلالة. الصوت له دلالة مجازية. إن إدخال الموسيقى إلى الكلمات هو خلق أجواء معينة، أجواء نُخلصها من الزمان والمعنى المباشر.

قبل مجيئك إلى باريس كنت في بيروت. وهناك كان لك اتصال مع مجلة «شعر» الطليعية. أنت أول موسيقي يُلحن هذه القصائد الحديثة. ألم يكن هذا المشروع مغامرة؟

تعرفت على قصائد شعراء مجلة «شعر» في حلب. لم يكن من السهل الحصول على هذه المجلة. كانت من الأشياء النادرة، أحياناً عندما كنت أزور بيروت كنت أنتظر صدورها بفارغ الصبر. كان أصحابي يقرؤون مجلات الكرة والمغامرات والألعاب. كنا مجموعة صغيرة من الشباب مسحورين بهذه المجلة، وكنا نجد فيها كنوزاً: أحاديث عن الشعر والفلسفة والفكر. بالنسبة لي كانت هذه النصوص جديدة تسعى إلى عالم جديد، عالم مُنفتح وفكري وشمولي.

في عملك الموسيقي الجديد قدمت في أيار/مايو هذا العام أمسية في معهد العالم العربي في باريس احتفاءً بالشاعر أدونيس. هل لشعر أدونيس خصوصية معينة لديك؟

اسم أدونيس كان حاضر دائماً في مجلة «شعر». فهو أحد مؤسسيها وفيها كان ينشر قصائده ومقالاته. إلتقيت به شخصياً سنة ١٩٦٨ كان ذلك في بداية عملي الموسيقي، ثم إتصلت به في لبنان وزرته في بيته. كان لقاء جميلا، وقد أدهشني بتواضعه وحميميته. هكذا بدأت صداقتنا.

هل جذبتك حميمية وروح التمرد في قصائده؟

شعر أدونيس لايعرف الحدود. يرفض كل الحواجز التي كانت معروفة في الأدب العربي. قصائده ليست نظمية مثل الشعر العربي الذي تعلمناه بالمدارس، فالنظم والوزن هو أهم شيء عند العرب.

عند أدونيس كل شيء جديد حتى الإيقاع حر. كذلك يهمني الأجواء في شعره ومواقفه الإنسانية. في أعماله هناك جمالية لها هدف إنساني.
القصيدة التي كتبها أدونيس قصيدة عربية جديدة، لاتنتمي للتقاليد القديمة، قصيدته القصيرة مثل غيمة مارة. هذه اللحظة الشعرية في قصائده هي التي تهمني. كل عمل فني هو أصلاً صراع مع الشيء الوقتي القليل المحدود. هو محاولة لدى الإنسان لإزالة شيء من محدوديته، والقصائد التي اخترتها لأدونيس تتكلم عن هذا الصراع. الزمن موجود فيها، وهذا ماشدني إلى هذه القصائد التي تسعى إلى فلسفة الزمن.

١٩٧٠ اكتشفت لنفسك «ملحمة جلجامش». وقد قلت إنه بذلك اكتشفت شيئا تبحث عنه منذ زمن طويل. من بعد كتبت نصاً بالعربية وموسيقى خاصة لهذه الملحمة. مالذي أثارك بهذا النص؟

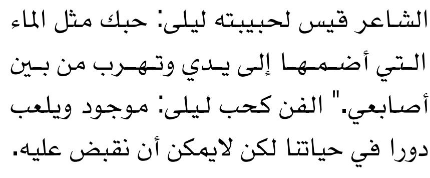
عندما لحنت ملحمة جلجامش كنت أعيش في باريس. كانت صعوبة آنذاك في فرنسا الحصول على نصوص شعرية عربية. ثم وجدت بعض السطور لملحمة جلجامش. وبما أنه لم أكن أعرف من هو المؤلف، ظننت في البداية أن هذه القصائد لشاعر معاصر، لما تحمله هذه المفردات من دفء وحيوية، كأنها كُتبت اليوم. من بعد اكتشفت أن عمر هذا النص أربعة آلاف سنة تقريباً. استغربت كثيراً وزاد إهتمامي به. اشتريت ترجمات بلغات مختلفة. لقد أثارني هذا النص وشكل منعطفا في حياتي. بدأت أفكر وأعتقد أيضاً أن تاريخ البشرية لا يبدأ مع الديانات التوحيدية الثلاث. كان هناك فكر أبعد منها بكثير، الفكر السومري والبابلي والفرعوني. كل هذه الأفكار نتجت على ضفاف النيل وبين النهرين. بعد ذلك بدأت أعيد كل شيء قرأته عن الديانات عبر قراءتي لملحمة جلجامش.
نص جلجامش واحد من النصوص المهمة، وهو أول نص أدبي مُدوّن، يحكي قصة البشر وليس الآلهة. لأن النصوص ما قبل جلجامش وما بعده تحكي قصص الآلهة، بينما ملحمة جلجامش تروي قصة إنسان عادي من لحم ودم، يأكل ويشرب ويموت أخيراً.

كما في كل أعمالك تترجم جمال الشعر العربي إلى موسيقى مُثيرة. في اسطوانتك صوفية قمت في رحلة عبر أشعار مختلفة لشعراء المتصوفة العرب في العصر الوسيط. ماهو الذي شدك إلى الشعر الصوفي؟

القصائد ليست لشاعر واحد، لكنها تُكمل بعضها، وتتكلم عن الحب الصوفي، عن وحدة الأديان، عن وحدة الوجود وعن أن الإله موجود في كل الأديان الثلاث، اليهودية والمسيحية والإسلامية. بالنسبة للفكر الصوفي العلاقة بين الله والإنسان علاقة حب وليست علاقة عبادة. يتجلى الله في كل شيء، في المسائل الروحية والمادية. هذه العلاقة علاقة الحب يجب أن تتجسد أيضاً في علاقة الإنسان بالإنسان. فكر شعراء المتصوفة هذا شيء رائع، يقودنا إلى وحدة الأديان في دين واحد اسمه «دين الحب» حسب تعبير ابن عربي. وهكذا يستطيع الإنسان أن يحب الآخر، عندما يحب الله ولا يخافه.

كل القصائد التي لحنتها هي نموذج للتعبير الحقيقي عن الشيء الذي لايصله الإنسان، وبنفس الوقت شغلته هذه الأشياء، وتشغلك أيضاً؟

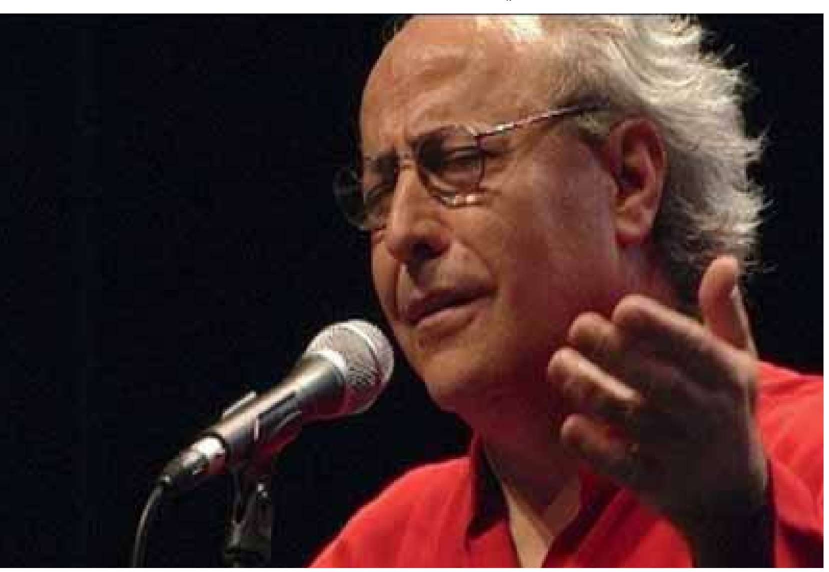
أتصور أن الإنسان منذ الأزل اخترع الأديان والمعتقدات والفلسفة، لأنه لا يستطيع أن يجاوب على أشياء كثيرة ولا الوصول إليها. ظهر الفن والموسيقى والشعر من أجل أن تعبر عن الأشياء التي لا يصل إليها الإنسان. وهكذا يقول



الشاعر قيس لحبيبته ليلى: حبك مثل الماء التي أضمها إلى يدي وتهرب من بين أصابعي." الفن كحب ليلى: موجود ويلعب دورا في حياتنا لكن لايمكن أن نقبض عليه.

لقد خصصت اسطوانة للشاعر الفارسي الكبيرعمر الخيام. لماذا هذا الشاعر؟

في طفولته شهد عمر الخيام الغزوات التي دمرت مدينته، فأدرك قانون زوال الأشياء



عابد عازرية

Photo: Doumtak

ومعنى اللحظة العابرة. في الثلاثين من عمره بات العالم الذي لا صنو له. فكان عالم الهندسة، والفلكي، والرياضي، والفيزيائي، والفيلسوف، والطبيب. في سنة ١٠٦٤ أصلح التقويم وتبني مبدأ السنة الكبيسة، قبل خمسة قرون من اعتماد التقويم الغريغوري في أوروبا. والخيام مؤلف العديد من الأعمال العلمية. ولأن الخيام لم يعثر على عوالم أخرى سوى هذا العالم، واعتبره الأجدر والأهم وعايشه وضاعف حياته بوسيلة المسكر. تمرس في النشاط العلمي الرفيع، ولكنه في ميدان التعبير اختار الرباعية، ذلك الشكل العفوي الذي يطلق تلقائية اللحظة، والشكل الذي احتقره كبار شعراء ذلك الزمن، وعدوه مبتذلاً. وفي زمن هيمن فيه التزمت على كل شيء، تحولت حلقات شاربي الخمر إلى ملاجئ يلوذ بها المستنيرون والرجال الأحرار، وخمرة الخيام هي خمرة تمرد على المؤسسات، ضد أنماط التعصب وضد قهر الطبيعة والعقل عملاً بالعرف الديني. وهي خمرة حقيقية معطرة تهب السكر، وتصنع حلما يُعيد خلق العالم.

بالنسبة لك يُعتبر انصهار الموسيقات المختلفة لثقافات عديدة تجربة مهمة. في اسطوانتك «نصيب» التي أنجزتها مع موسقيين أسبان وفرنسيين وعرب حاولت الاقتراب شخصيا من الحضارة العربية الأندلسية. ماهو الدافع لتلحين قصائد من العصر الأندلسي؟

نصوص «نصيب» عُمرها أكثر من ٩٠٠ سنة، ويمكن أن تكون نموذج لإختلاط وتمازج ما بين الموسيقات والحضارات المختلفة. إن الشعر الأندلسي، والفن الأندلسي بحد ذاته، هذه التجربة العظيمة في تاريخ الشعوب، حيث امتزجت الأديان والثقافات والموسيقى مع بعضها، هي مثال فريد بالنسبة إلي. فأنا أحب التمازج والاختلاط بين الثقافات. عندما تُحب الثقافات الأخرى ـ والحب يعني هنا المعرفة والتعرف على الشعر والموسيقى وحضارة الآخر ـ ممكن التواصل. هذا التواصل والانصهار يمنح العمل الفني امكانيات لاحدود لها.
أنا أغني بالعربية ولدي ألحان وزخارف خاصة، لكن عندما ألحن باللغة الإسبانية، تمنحني هذه اللغة ايقاعات وأوزان أخرى. إن هذا التناقض بين الايقاعات والأوزان والزخارف المختلفة هو الذي يخلق عناصر جديدة.

لقد لحنت هذا العمل باللغتين العربية والإسبانية. هل أردت أن تمزج بين اللغتين. لماذا اخترت ثلاثة فرق؟

في اسطوانة «نصيب» كان لدي رغبة خلط اللغتين العربية والإسبانية غنائياً. لأنه في التاريخ تمت بينهما لحظة نادرة جداً. كل واحدة من اللغتين قَبلَ الآخر، كذلك الشعوب التي تتكلم هذه اللغتين قبلت الآخر وتفاعلت معه ولم تكره. وخلقوا مع بعض شيئا جديدا. أعتبر الفترة الأندلسية مثل حلم قصير، ذهب بسرعة. لذلك أي لحظة جميلة فيها تعاطف وانسجام بين الناس واعتراف بالآخر أسميها لحظة أندلسية.
لماذا ثلاثة فرق؟ التعبير عن اللغة العربية بحاجة إلى آلات شرقية، والإسبانية بحاجة إلى الغيتار والمصفقين. وبآن واحد نحن جميعاً نعيش في فرنسا، في أرووبا، فضروري إشراك آلات موسيقى الحجرة، أنا أحب موسيقى الحجرة. لغتان ومغنيان وثلاثة فرق موسيقية يشكلون طبعاً بالنسبة لي أندلس مُصغّرة، لم تعد موجودة، لكن عبر الموسيقى يمكن إيجادها.

المشروع الكبير الذي عملت عليه كان تلحين إنجيل يوحنا باللغة العربية. لقدأنجزت هذه الأوبرا مع كورس وكذلك مع فرقة للموسيقى العربية التقليدية إضافة إلى أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط من فرنسا. وهذا العمل الذي تمّ عرضه لأول مرة في أوبرا دمشق (٢٧ أيّار/مايو ٢٠٠٩) ومهرجان الموسيقى الروحيّة بفاس ثمّ في أوبرا مرسيليا ونيس. ماذا أردت أن تقوله بهذا العمل باللغة العربية؟.

أردت أن أحكي قصة، قصة إنسان وُلد في الشرق ويعيش اليوم في الغرب ويتذكر طفولته. أعود بهذا العمل إلى طفولتي، لكن أسافر أيضاً باتجاه الغرب. أنا أعمل على نصوص ساهمت في تأسيس ثقافة الشرق الأوسط. وإنجيل يوحنا هو جزء من هذه النصوص. إن ثنائية شخصية يسوع المسيح، إله وإنسان، آتية من معتقدات الخصب السومرية ـ البابليّة، الكنعانية ـ الفينيقيّة. عبر حياته وموته وانبعاثه من الموت، يعيد إحياء موضوع في غاية القدم ويكمّل لعالم ولثقافة ميثولوجية عمرها آلاف السنين كانت تسود كل حوض البحر المتوسط وتشكّل جزءاً من الأسس الثقافية الأساسية والمشتركة لهذه المنطقة.
أنا بحد ذاتي لست متدين ولامؤمن، لكن كانت رغبتي تقديم هذا النص على الخشبة. بالنسبة لي هؤلاء الأشخاص في إنجيل يوحنا بشر عاديون. أراهم اليوم في وجوه الناس في الشرق. لقد كتبت موسيقى حديثة، وكأن القصة والأشخاص يعيشون اليوم بيننا.



مروان عبادو، Photo: Bettina Frenzel

سليمان توفيق Suleman Taufiq

الموسيقي الفلسطيني مروان عبادو

"وظيفة الفن هي جعل الحياة تمر ببطء"، يقول مروان عبادو. بدأ اهتمامه بالموسيقى بالفعل في بيروت، حيث وُلد لاجئا في عام ١٩٦٧ لأسرة فلسطينية. وهناك تلقى دروسا في الموسيقى، وتعرف على الفنون الموسيقية الجديدة والمسرح والغناء. اشترى عبادو من مدخراته المالية الشخصية أول آلة عود، وفي عام ١٩٨٣ إنضم إلى إحدى الفرق الموسيقية وظل يقيم معها حفلات لمدة عامين. لم يستطع البقاء في بيروت طويلا بسبب اندلاع الحرب الأهلية في لبنان، الأمر الذي شكل خطورة على الفلسطينيين. عندئذ قرر مروان عبادو عام ١٩٨٥ السفر إلى أوروبا، وكانت مدينة فيينا وجهته. وقد طابت له الإقامة في فيينا، حيث وجد هناك جوا متعدد الثقافات كان له تأثير قوي على أعماله الموسيقية. كانت فيينا بالنسبة إليه "بوّابة العالم" وأفضل مكان يواصل فيه تنمية مواهبه الموسيقية.

عندما وصل إلى فيينا لم يكن يعرف أي كلمة ألمانية، لكنه كان يحمل في جعبته مشاريع عديدة. وبما أن الموسيقى الكلاسيكية لها دور مهم في هذه المدينة، قرر هنا دراسة الموسيقى، لكنه لم تكن لديه أي تصور كيف سيوازن بين مشاريعه في العمل وبين ودراسته. انتسب أخيراً الى الكونسرفاتور وأراد دراسة العود، وبما أنه غير ممكن في فيينا، اختار دراسة الغيتار.

"لقد ساعدني الحظ بلقائي هنا بعازف العود العراقي عاصم الشلبي، الذي أصبح أستاذاً مهما لي. لقد تعلمت منه الكثير من التقنية وطريقة العزف العراقية على العود".

وحالاً بعد وصوله أسس فرقه «عبادو وشركاه». تمزج هذه الفرقة الألحان الشرقية بالغربية. ومن العناصر الموسيقية الخاصة والغربية ينتج شيء جديد. ويوضح أول ألبوم له «الدوائر» كيفية تأثره بالموسيقى الغربية، هذا الألبوم يحتوي في المقام الأول موسيقى آلية للعود والكونتراباص والساكسوفون والإيقاع.

إلى جانب ألبومات الموسيقى الآلية يعود مروان عبادو دائما إلى حبّه الكبير: الشعر. فقصائد الشعراء العرب المعاصرين وأشعاره الخاصة تشكل على سبيل المثال لُب برنامجه «قبيلة». إضافة إلى أعماله الموسيقية بمرافقة الفرقة، يقدم مروان عبادو أعمال صولو كما في اسطوانته «ابن الجنوب» التي تحتوي على أغان لحنها وكتب كلماتها وقدمها بمرافقة آلة العود.

مروان عبادو عابر حدود بين الثقافات. ومن روح الإرتجال يخلق مع فرقته موسيقى يسودها الايقاع في ضوء ألحان عربية تقليدية. "تعتبر مؤلفاتي الموسيقية جزء من حياتي التي تتكون من أصولي وسيرة معينة، وأيضا من حياتي في المنفى في فيينا. المنفى بالنسبة لي مكان للتلاقي وتنمية المواهب، وهذه اللقاءات هي أيضا جزء من هذه المؤلفات". يقول مروان عبادو. للجاز تأثير مهم على مؤلفاته الموسيقية، ويعد الارتجال كلمة السحر التي تجمع بين نمطي الجاز والموسيقى الشرقية، ذلك لأن الارتجال في الموسيقى الشرقية يعتبر من صميم خصائصها. واليوم في زمن مايسمى «موسيقى العالم» - وهو الخلط الموسيقي والمزيج من الإيقاعات - يقدم مروان عبادو على خلاف الاتجاه العام موسيقى تُسمع منها النغمات العالمية منفردة ويمكن التفريق بينها.

نال مروان عبادو جائزة التقدير الاتحادية للحوار الثقافي من الوزارة النمساوية للتعليم والفنون والثقافة.



ربيع أبو خليل، Photo: Klaus Mümpfner

سليمان توفيق Suleman Taufiq

الموسيقي اللبناني ربيع أبو خليل

تحتوي الموسيقى التي يُقدمها ربيع أبو خليل على أطياف كاملة من الألوان النغمية والعوالم الموسيقية. نجح أبو خليل كعازف عود، وكذلك كملحن، في خلق موسيقى مميزة خاصة به. أضف إلى ذلك، أنه كان مفتونا للغاية بموسيقى الجاز الأميركية. لكن جذوره الموسيقية العربية لم تغب أبدا عن باله. وكان حواره مع هذين المصدرين قد أخصب عمله الموسيقي على نحو مستدام، كما كان مصدر إلهام بالنسبة إليه فاتحا له آفاقا جديدة للتلحين.

ولد ربيع أبو خليل عام ١٩٥٧ في بيروت. نشأ هناك في مناخ الستينات والسبعينات المضطرب سياسيا والحيوي ثقافيا. تعلم ربيع أبو خليل العزف على آلة العود في سن مبكرة. عام ١٩٧٨ دفعته الحرب الأهلية في بلده إلى الهجرة إلى أوروبا. اختار ألمانيا لأنه كان قد تعلم اللغة الألمانية في المدرسة كلغة أجنبية. واستقر في ميونيخ، لأن صديقا له من أيام المدرسة كان يعيش هناك. في عاصمة بافاريا بدأ دراسة الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية واختار الفلوت كآلة رئيسية إلى جانب الغيتار.

بعد التخرج عمل ربيع أبو خليل عازف فلوت في إحدى الفرق. مع ذلك بقي لديه الحنين للعودة إلى العزف على العود. بيد أنه في تلك الفترة، في أواخر السبعينات، لم يكن رنين العود مألوفا للأذن الأوروبية بعد. كما أن مفهوم «موسيقى العالم» لم يكن معروفا على نطاق واسع في ألمانيا آنذاك. ولهذا عزف على الفلوت في اسطوانته الأولى.

عام ١٩٨٧ أصدر ألبومه الثالث «بين الغسق والفجر» وكان أول نجاح له على الصعيدين الفني والتجاري معا. وقد انعكس ذلك في عدد الأسطوانات المباعة. في تلك الفترة كان ربيع أبو خليل يوزع اسطواناته بنفسه، يحملها في كيس ويسافر بالقطار إلى مختلف المدن ليعرضها على محال الموسيقى ويبيعها لهم بالمفرق.
وعندما انتبهت شركات إنتاج الإسطوانات إلى أن ألبوم بين «الغسق والفجر» تصدر قائمة المبيعات تقدمت إليه بعروض مغرية.

جاز بنكهة عربية

لم يعد ربيع أبو خليل الموسيقي الذي يعزف أمام مجموعة صغيرة من محبي موسيقى الجاز، بل أصبح ذا شهرة عالمية بيعت أكثر من نصف مليون إسطوانة من موسيقاه. في عام ١٩٩٩ حصل على خمس جوائز لموسيقى الجاز من الأكاديمية الألمانية للصوت وللجاز. في عام ٢٠٠٢ حصل على جائزة فخرية من نقاد الأسطوانات الألمان.

لم يكتف الموسيقي اللبناني ـ الألماني بإتقان الإنتاج، بل حرص أيضا على جمال العزف، وأظهر براعة في اختيار الموسيقيين الذين يشاركونه العزف. اشترك مع فرق كلاسيكية مثل «رباعي كرونه» و «رباعي بلانسكو» وكذلك مع كبارعازفي موسيقى الجاز مثل تشارلي ماريانو على الساكسفون، وعازفي البوق كيني ويلر وغلين فيليز.

في أعماله مزج بين الآلات الموسيقية الشرقية مثل العود والطبل والرق بلا غناء مع مجموعة من الآلات الموسيقية الأوروبية المعروفة مثل الساكسفون والتشيلو والكمان والتوبا. أنماط مختلفة تتعايش معاً على قدم المساواة في موسيقاه. لقد نجح ربيع أبو خليل في إدماج إيقاعات موسيقية أوروبية ـ أمريكية حديثة بألحان شرقية لموسيقى الآلة.



فرقة سارباند، Photo: Ensemble Sarband/Judith Haug

سليمان توفيق Suleman Taufiq

فرقة سارباند الموسيقية

تهتم فرقة سارباند الموسيقية بالعناصر المشتركة الموحدة الموجودة في التقاليد الموسيقية في أوروبا والشرق، وفي الحاضر والماضي، وكذلك تُقارب مابين موسيقة العصور الوسطى والتقاليد الموسيقية التي مازلت حية. نمت الفرقة من خلال التعاون المستمر بين موسيقيين ومغنين مُختلفين. وتستمد أصالتها من احترام كامل للحوار بين الثقافات بين الموسيقيين وكذلك من تنوع أعضائها المنحدرين من دول عدة. الآلات القديمة وأسلوب العزف الأصيل والتقنيات الصوتية المختلفة وممارسة الارتجال، كما هو الحال في منطقة البحر الأبيض المتوسط، كل ذلك يُكمل بعضه البعض لخلق موسيقى مثيرة وأصيلة. وحسب المشروع يتم التعاون مع عازفين وفرق أخرى.

أسس الفرقة ويرأسها منذ عام ١٩٨٦ الموسيقي البلغاري المولد فلاديمير إيفانوف. درس فلاديمير إيفانوف علوم الموسيقى في ميونيخ، والعود من عصر النهضة وكذلك أسلوب العرض التاريخي للأداء الموسيقي في المعهد العالي للموسيقى في كارلسروه وفي معهد سكولا كانتوروم في بازل. من بعد درس العزف على العود العربي والطبول عند موسيقيين تقليديين مختلفين. بعد ذلك قام بتدريس علوم الموسيقى في جامعة ميونيخ.

المزج بين موسيقى الرهبان والصوفية

بدأت رحلة سارباند الموسيقية بين الثقافات عام ١٩٩٠ مع ألبوم كانتيكو Cantico، الذي هو عبارة عن تآلف ما بين موسيقى Laudesi (اللاوداسي)، موسيقى الرهبان الايطاليين في القرون الوسطى مع الموسيقى الصوفية الإسلامية.

وكان الإصدار التالي، الذي خرج في العام نفسه، قرصا مضغوطا بعنوان «موسيقى الأباطرة». بمقارنة التقاليد الموسيقية من الشرق والغرب أرادت سارباند أن تظهر ، ليس فقط العناصر الموسيقية المشتركة، ولكن أيضا اختلافاتها الأساسية. لأن كلا الثقافتين تفاعلت وتأثرت إحداهما بالأخرى. إنها موسيقى البلاط التي كانت تعزف في قصر فريدريك الثاني إمبراطور شتاوفن في باليرمو، وكذلك التي كانت تعزف في قصر تيمورلنك مؤسس السلالة التيمورية في سمرقند.

وتركز سارباند أساسا على التقاليد الموسيقية الصوفية للثقافتين خاصة في أوائل القرن التاسع عشر، حيث كان الفالس هو الموسيقى الشائعة جدا في أوروبا. وبطبيعة الحال امتدت هذه الموسيقى إلى الإمبراطورية العثمانية. ثمة ملحنون أحبوا الفالس، لكنهم وضعوا ألحانهم وفقا للتقاليد الشرق الأوسطية. على سبيل المثال ألف الملحن العثماني المعروف ديدي أفندي ألحانا صوفية ومزجها بعناصر من موسيقة الفالس. وهكذا حاولت سارباند ربط ألحان بيتهوفن لأوكسترا الفالس الأوروبي مع فالس السماعي الديني الذي ألفه ديدي أفندي.

باخ بالعربية

المشروع الجديد لسارباند كان بعنوان: «الآلام العربية. موسيقى آلام المسيح لباخ في عصرنا وبالتقمص العربي». حولت الفرقة ألحان باخ إلى العربية وقدمتها بمرافقة موسيقيين عرب وأوروبيين. لقد تم عزف الألحان كما هي. لم يُغير أي لحن. وأنشدت المغنية البنانية فادية الحاج الأغاني المنفردة القديمة بالعربية. لقد تم ترجمة النصوص إلى العربية كما اعتمدت الفرقة، في هذا العمل، على عازفي آلات قديمة مع عازفين عرب كلاسيكيين وعازفي جاز.

في الهند وباكستان يشترك الجسد بكامله في تلقّي ألوان موسيقى «الراغا» الفنية. هذا الاستماع الشمولي يقابله، في التقليد الموسيقى الغربي، ذلك الجو الجامد لقاعات الموسيقى، حيث يجلس الموسيقيون الغاطسون في النور على الخشبة مفصولين عن المستمعين الذين يبدون مربوطين إلى كراسيهم في صفوف المقاعد المرتبة بانتظام. لكن ثمة فروقا أخرى ساحرة يحدّثنا عنها خبير بها هو الاثنولوجي يورغن وسيم فرمبغن.

يورغن وسيم فرمبغن Jürgen Wasim Frembgen

حجرة الموسيقى اللاهورية

دخول احتفالي إلى عالم الموسيقى الشرقية

كانت خبرتي الأولى التي أدخلتني عالم الثقافة الموسيقية التقليدية لشبه الجزيرة الهندية في الواقع في الحادي عشر من نوفمبر ١٩٩٦ أمام غرفة فندق في لاهور، عاصمة باكستان الثقافية. فرغم أنني كنت حتى في عمر الشباب - أي منذ منتصف السبعينيّات - أسجل موسيقى هندية وأفغانية وإيرانية كانت تبث بانتظام من الراديو الألماني الغربي على مسجّل «غروندیك» قديم ولم تكن تفتني تقريبا أية أمسية موسيقية يحييها فنّانو هذا العالم النغمي الأجنبي في منطقة بون ـ كولونيا، إلاّ أن شيئا كان بلا شك ينقصني: إنه تلك المعايشة العميقة حقا، ذلك التأثر إلى درجة الانفتان والذوبان الذي تثيره موسيقى



«الراغا» بغناها بالنغمات العالية. في تلك الأيام كان يسحرني الاتساع والتلوّن الإكزوتيكيان للنغمات الشرقية في حين لم تكن الموسيقى الكلاسيكية الغربية بتكوينها الدقيق والأوكسترالي وهارمونيتها التي تعود إلى التقليد الإغريقي تثير اهتمامي.

في الهند وباكستان يشترك الجسد بكامله في تلقّي ألوان موسيقى «الراغا» الفنية. هذا الاستماع الشمولي يقابله ـ في التقليد الموسيقى الغربي ـ ذلك الجو الجامد لقاعات الموسيقى الغربية، حيث يجلس الموسيقيون الغاطسون في النور على الخشبة مفصولين عن المستمعين الذين يبدون مربوطين إلى كراسيهم في صفوف المقاعد المرتبة بانتظام. وبينما يجلس عشاق الموسيقى الهنود والباكستانيون على سجاجيدهم في مشهدهم التقليدي على الأرض ويعبّرون عن تأثّرهم وطربهم لا بالإيماء الجسدي فحسب بل وبصيحات الإعجاب، يصر المستمعون الغربيون على الهدوء والإصغاء باحترام. يغلقون أعينهم منتظرين نهاية المعزوفة حتى يبدأوا بالتصفيق. لا يمكن أن يكون الفرق في عادات وسلوك السماع أكبر من ذلك. لذا كان لا بد من حدوث صدفة تقودني عام ١٩٩٦ إلى «خبرة حياة» موسيقية ثبت فيما بعد أنها كانت انعطافا في فهمي للفن على الإطلاق. لقد كانت نغمات أعادت تحديد خطوط حياتي. ولطالما كانت الخبرات الموسيقية خطوات إلى تحقيق الذات.



رقصة الدراويش، باكستان.
Photo: Aly Bossin

خبرة حياة في لاهور

كنت في رحلة بحث الى الهند. ونزلت في لاهور الباكستانية كمحطة للاستراحة حيث قضيت ليلة في فندق صغير في أناركالي. وهي أشهر سوق في لاهور، ليس بعيدا عن المدينة القديمة. ومعنى كلمة اناركالي «زهر الرمان» وكان اسما لإحدى سيدات «حريم» الأمبراطور المغولي أكبر الذي قبرها حية لأنها ردّت على ابتسامة ابن له بابتسامة مثلها. ولأنه كان متيّما بها فقد أمر بأن يبنى لها قبر رائع مزخرف. في المساء خرجت أتسكّع بين دكاكين هذا الحي الذي كان في العشرينات والثلاثينات يعتبر أجمل وأكبر بازار في شمال الهند. كان تجار تلك الأيام أغلبهم من الهندوس، باستثناء حفنة من دكاكين المسلمين.

جذبت انتباهي نغمات طبلة في حديقة الساحة الخلفية لفندق «دلهي ـ مسلم». نقر عازف الطبلة بعض الإيقاعات ثم ضبط انشداد جلدة طبلته الواقعة على يمينه بأن ضرب بمطرقته الصغيرة على الأسافين الخشبية الصغيرة التي تثبت أطراف الجلد على جسم الطبلة. ثم فعل الشيء نفسه مع «تمبال» ـ وهي طبلة صغيرة ـ على يساره بشد حلقات نحاسية تربط الجلد. سألته إن كان هناك حفلة اليوم فقال نعم وأشار بشكل عرضي إلى بيت مجاور لغرف فندق بنغالو الذي فهمت أن أمير رقص الكاثاك يعيش فيه.

كنت قد سمعت بهذا الرجل الشهير الذي كان يعتبر أهم معلم لرقص الكاثاك في شمال الهند. في وصلته الأولى استقبله الناس بالهتاف والتصفيق واقفين وبعدها بسنتين منح لقب مهراجا الكاثاك. هذا الرجل المهيب بشعره الأبيض المنسدل على قفاه وذو الملامح السمحة وتعابير الوجه التي تفيض حياة استقبلني في حلقة من أصدقائه وطلب لي طعاما نباتيا عارضا علي أن أكون ضيفه: تغذية الجسد أولا تتبعها تغذية الروح.

ولد مهراجا الكاثاك غلام حسين في كالكوتا عام ١٩٠٥. كان في بداية العشرين من عمره عندما أحس بالميل إلى هذا النوع من فن الرقص الذي كان أمراء شمال الهند المسلمون يعتنون به. والكاثاك هو نوع من الرقص المرافق لرواية القصص. تعود حركات الإيماء والغناء إلى تقاليد «الهندو» القديمة. يميّز هذا النوع من الرقص الوضعية العمودية مع الدوران حول المحور وحركات القدمين وهو يرافق الغناء بأسلوب الثومري، ما يعني حرفيا الخطوة المذهولة. تفرّغ الشاب لهوايته رغم معارضة عائلته المحافظة، فقد كان أبوه فقيها. وللارتقاء بفنه انضم إلى مدرسة كاثاك لوكنو الشهيرة بأسلوبها المجدد والراقي وتعلم على يد أحد كبار أهل هذا الفن كما كان قد تعلم الرسم وغناء «الغزال» والثومري. وقد جاء «بابا جي» كما يدعوه باحترام عشاق فنه إلى لاهور بعد تقسيم الهند عام ١٩٤٧. وبعد عشر

سنوات أنهى ممارسته للرقص بسبب تقدمه في السن وتفرّغ لتعليم الرقص. عدد لي بفخر أسماء طلاب له أصبحوا مشاهير كناهد صديقي وفصيح الرحمن. أضف إلى ذلك نساء من هيرا ماندي و «سوق اللؤلؤ» وحي بائعات الهوى في المدينة القديمة.

بمجرد خروج مهراجا الكاثاك أخيرا من غرفته وجلوسه في الصف الأول للمنتظرين الجالسين في نصف دائرة حول الموسيقيين وضع أحد أصدقائه أمامه إناء فضيا مليئا بالبان والبتل (للعلك والمتعة) وإناء آخر للنفايات والبصاق. وهكذا بدأت الليلة التي يحييها المطرب حميد علي خان الذي اقتصر على لون الغزال رغم اتقانه الكثير من الألوان الأخرى بناء على رغبة المضيف. رافقه عزف على الهارمونية (نوع من الأرغن يستخدم فيه القدم). بعض الأغنيات كان لها مضمون إيروتيكي مثلي أدّى المغني نصوصها بالأوردو بعاطفية تكاد تكون متفانية. ومازلت أذكر بعض مقاطعها مثل: "كيف يمكن لي أن أتخلى عن الحب"؟ أو "لا يرى إلا بعين المشاعر".

لكن تأثير هذه الليلة علي لم يكن فقط بسبب هذه «الغزالات» ـ وهو لون من الغناء ـ ولكن بالأحرى بسبب الجو الخاص، هذا الوسط الحي الأصيل. متذوقو هذا الفن الذين كانوا مندمجين بشكل كامل، يظهرون إعجابهم وطربهم بالغناء والموسيقى بحركات الأيدي وبالهتافات من نوع: واه واه، برافو، عظيم، سبحان الله، ماذا يمكن للمرء أن يقول؟ أو: يا للكلمات الشاعرية! وسرعان ما بدأ المعجبون "يفكّون" أوراق المائة روبية لتحويلها إلى أوراق الروبيتين المربوطة ببعضها ثم يمطرون بها كلا من مهراجا الكاثاك والمغني في تقليد يسمى «فل» كنت أراه للمرة الأولى. لقد نشأ بين الحاضرين إحساس بالانتماء المشترك والثقة. يسمّى الإثنولوجيون ذلك «جماعية Communitas». حتى أنا اندمجت بالحدث الشعري الموسيقى. متأثرا برقة أغاني «الغزال» كنت أتبادل النظر مع من جاورني شاعرا بأنني واحد منهم. تبادلنا التعابير الحسية وكان البان والماء ثم الشاي يدار بين الحضور. وكانت نظرات التبجيل تنصب على أمير الكاثاك الذي تجاوز التسعين. كان كل هذا مؤثّرا، تماما كمنظر أولئك الذي جاؤوا بأوراق النقد يمسحونها بشعر الرجل وكأنهم يريدون مباركتها أو أولئك الذين يلمّسون قدميه باحترام. أو أولئك الذي نثروا علينا براعم الورد. وعندما دار الخادم بالبان الطازج على عشاق الموسيقى دعاني المعلم إليه ودفع في فمي شيئا من البتل الحلو وقال مازحا أن أصدقاءه ليسوا إلا باندان ـ خاندانن أي عائلة تجتمع على علبة البتل. وسألني إن كنت أعرف قصة الأمير اللاهوري الذي اعتاد أن يعلك «البان» ثم يبصقه على الشارع من بلكون داره وذات مرة قلب الاتجاه فبصق البان في غرفته وقفز من البلكون إلى القاع. فالاستمتاع بالبان هو عادة سيئة في الواقع!

أعداء الموسيقى

لا يثق المسلمون المتشدّدون سواء أكانوا سنة أم شيعة بالموسيقى. وكلما كان المرء منهم أكثر أصولية بفهم الإسلام ازداد رفضه لها. لكن هذا العداء لا أصل له في القرآن، وإنما في بعض الأحاديث التي تتحدّث، كما يزعم البعض، عن «ملذات ممنوعة» في الموسيقى. لكن المرويات التي تفيد بأن محمدا لم يكتف بسماع الموسيقى بل ونصح بها تفنّد تلك المزاعم. رغم ذلك يعود السنة المتعصّبون إلى الفقيه المتشدد ابن تيمية الذي عاش في نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر في مصر المملوكية وانتقد بشدة الثقافة الشعبية بأشكال تعبيرها المختلفة من الاحتفالات الصاخبة والشعر المجوني والإيقاعات الباعثة على النشوة واعتبرها بدعا ضالة وشاذة. وعلى هذا الأساس فقد زعم أن سماع الموسيقى الصوفية يجذب الشياطين. وهكذا فقد حاول ابن تيمية أن يحاصر الإسلام الشعبي بتقاليده الشائعة والمحبوبة من الناس بوصمه بالوثنية. وما زال ورثته اليوم من الوهابيين والسلفيين ينشطون في السعودية وشمال أفريقيا وجنوب آسيا وإندونيسيا وينشرون هذه الإيديولوجيا التي يتبنّاها كثير من المسلمين المتشددين وحتى بعض الصوفيين المحافظين.

يحاول فقهاء مدارس الديوباندي في الباكستان وتلاميذهم من الطالبان وحزب جماعات إسلامي الراديكالي أن يطبعوا المجتمع بطابعهم المتطرف. إنهم بدعوتهم إلى استبدادية الفضيلة التي تذكر بالكالفينية يكافحون الممارسات الإسلامية المعتدلة المتأثرة بالتصوف وبهذا يلغون الفضاء الديني الذي كانت النساء تتحرك فيه بحرية وتطور نفسها. هؤلاء الطالبانيون الذين ينشؤون في جو خال من النساء ويتدربون على الخشونة، والحرب، فقدوا جانبهم الرقيق والجميل وهم يلاحقون أتباع الإسلام الصوفي وخاصة الموسيقيين والراقصين منهم.

بداية ٢٠٠٩ قتلت الراقصة الشهيرة في وادي سوات شابانا بعد انتهاء أحد عروضها ثم غطى القتلة جسدها المخروز بالرصاص بالأوراق النقدية والأقراص المدمجة المأخوذة من حفلتها ثم عرضوا الجثة بهذا الشكل في الساحة العامة لمدينة منغورا ليرعوي الناس عن «العروض اللا أخلاقية» كما قالوا. بهذه الطريقة يسمم ويدمر الطالبان ثقافتهم الباشتونية ذاتها في أفغانستان وباكستان، التي تهتم بالرومانسية وحس الجمال تماما كما تحتوي على «عبادة الرجولة».

لكن ملالي الشيعة في إيران ليسوا بأفضل. إنهم يعادون الموسيقى بنفس الدرجة. والشكل الوحيد للتعبير عن المشاعر الذي يسمحون به هو البكاء على الشهداء. حسب قناعات هؤلاء المتشددين والمتطهرين تصرف الموسيقى الناس عن الإيمان بالله وخاصة تلك النغمات والايقاعات التي تقود الى شرب النبيذ واللذة الإيروتيكية. يزعمون أن الشيطان هو من يرسل هذه الموسيقى التي تؤدي إلى فقد السيطرة على الجسد والنفس. ويوم القيامة سيصب رصاص في أذني كل من كان يستمع اليها.

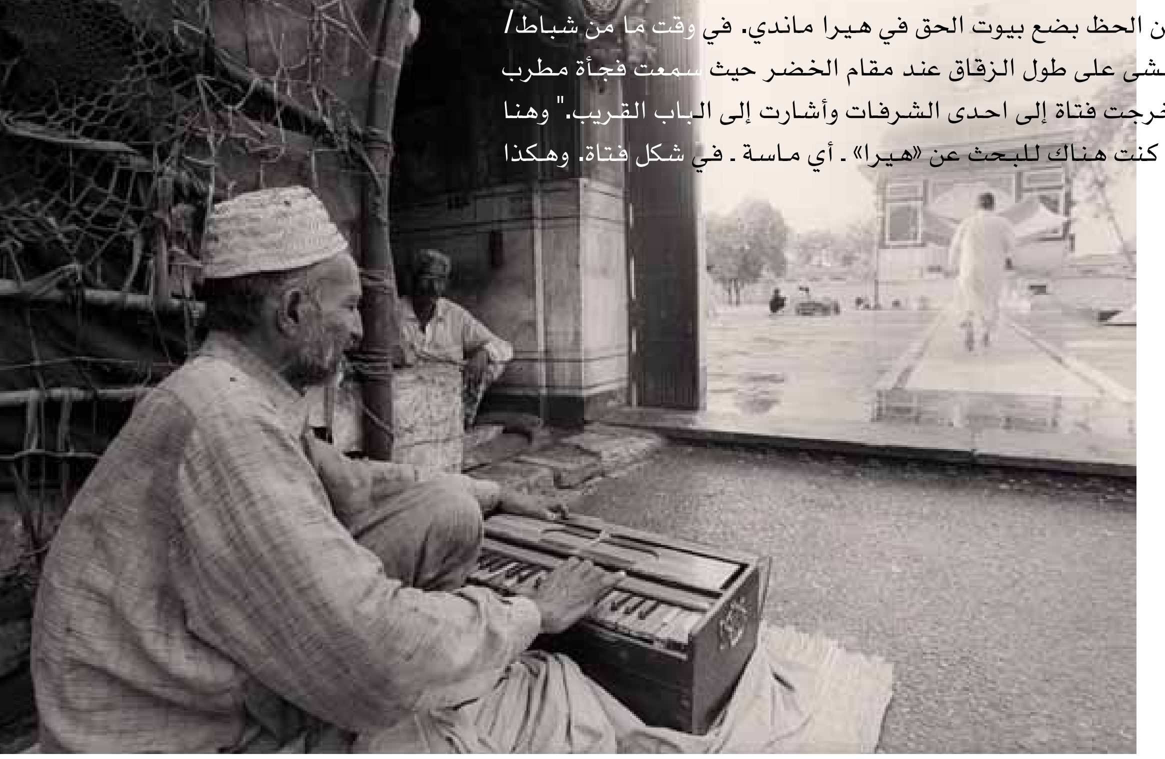
الموسيقى والإسلام الصوفي

الموسيقى الروحية، كما يسمعها المتصوفة بقلبهم وروحهم، تعتبر في بعض التيارات المعتدلة للتصوف ترياقا ضد الدوغمائية والعقل والفقه. لذا فقد جمع المتصوفة والدراويش مرويّات يحض فيها إما مباشرة أو بشكل غير مباشر على السماع، والمقصود هو السماع الصوفي. في هذه المرويات يدور الحديث عن عوالم النغم الفردوسية، حيث الأصوات السماوية تنبعث من الأشجار والأنغام الكونية تهدهد عرش الله وعن الأصوات الجميلة للطبيعة، كتغريد العصافير مثلا. كما أنها تروي كيف أن النبي كان يستمع إلى أصوات دقيقة تنبعث من الأحجار والنباتات التي كانت تحييه. وهنا

تنبع أصول الموسيقى الصوفية ومثالها الأعلى. وقد ابتدأت تتطوّر في الفضاء الثقافي الإيراني ثم انتشرت من هناك. لقد بدأت الجلسات الموسيقية تصبح جزءا من الحياة الدينية للمتصوفة في زمن الإسلام المبكر. في كل مكان من شبه القارة تعتبر أغاني الكافي وإيقاعات الهيمان (حيث يعيش المتصوف في حالة الغياب المنتشي جزءا أساسيا من حفلات المشايخ المسلمين، وقد رأيناها في عرس الإمام غول وفي أغاني الدراويش المتجولين وقبل كل شيء في «شعر السكرة» في أغاني القوّالين.
ولكن أي دور تلعب موسيقى الراغا التقليدية الشمال هندية الآن وكيف يتم تلقيها ومعايشتها وتقييمها وأية مشاعر تملأ أنغامها؟ إن الأحاديث مع صديقي أشفق زودتني بأجوبة على هذه الأسئلة.

حديث حول مدارس المعلّمين

عندما قابلت الدكتور أشفق خان في أكتوبر ١٩٩٨ للمرة الأولى في حفلة خاصة في لاهور تحدثنا عن الموسيقى وقد شبّه لي أشكال التعبير الفنية المختلفة في الإسلام كالشعر والخط والرسم في الكتب والسيراميك والعمل على المعدن والسجاد والفنون اليدوية والحفر على الخشب والعاج وغيرها بخرز مسبحة الصلاة، بينما تلعب الموسيقى والغناء دور الخرزة الأولى في المسبحة التي تشبه المنارة الصغيرة.
وفي أحد أحاديثنا في حجرته الموسيقية قال لي: "إن كنت تريد أن تفهم موسيقانا الكلاسيكية عليك أن تعرف معلومات أكثر عن مؤسسات التكية وبيتهاك (بيت الحق) في لاهور. لقد درّس في بيوت الحق كبار المعلمين. كانوا يعلمون الموسيقى والخط والمنمنمات واللغة العربية.
ـ سألته: " ألا تعني هذه الكلمة في الأوردو ببساطة مكانا يجلس فيه المرء؟ أعرف هذه الكلمة كتعبير عن قاعات الاستماع التي يجلس فيها "الأصدقاء في الله، الأحياء ونسل المتوفين من المشايخ".
ـ أجاب: "نعم. يقيم هناك معلمو الحب الإلهي وقادة النفوس. وقد زرت منذ فترة وجيزة الخطاط الأستاذ سليم الذي مازال يعمل في بيت الحق الذي كان لوالده".
ـ كاتبان ـ بيتهاك (بيت الحق)، بالضبط غرفة الكاتبين. كما تدعى. تقع في المدينة القديمة (المسوّرة) خلف بوابة لاهور، إلى اليسار قليلا في الطابق الأول لأحد المباني. أعجبني الفن المعماري القديم كثيرا. تلك النافذتان ذواتا الجناحين العاليين المنفتحين على الزقاق والمنصّتين المائلتين اللتين يعمل عليهما الخطاطون".
ـ قال أشفق بأسف: "موت الأستاذ سيعني للأسف نهاية «بيت الحق». لا يتبع الأبناء آباءهم في معظم الأحيان بل يبحثون عن مهن أخرى. وهكذا يهدم «بيت حق» بعد الآخر ويتم تحويله إلى مركز تجاري. إن تراثنا الثقافي يتلاشى بسرعة منذ منتصف القرن العشرين. عدد قليل فقط من معلمي الموسيقى الكلاسيكية يجمعون حلقات صغيرة من التلاميذ حولهم على الطريقة القديمة. وهو ما أصبح نادرا على كل حال".
ـ قلت مذكّرا: "مازال هناك لحسن الحظ بضع بيوت الحق في هيرا ماندي. في وقت ما من شباط/ فبراير من السنة الماضية كنت أتمشى على طول الزقاق عند مقام الخضر حيث سمعت فجأة مطرب «غزال». وعندما توقفت أصغي خرجت فتاة إلى احدى الشرفات وأشارت إلى الباب القريب." وهنا ابتسم أشفق. قلت: "لا تظن أنني كنت هناك للبحث عن «هيرا» ـ أي ماسة ـ في شكل فتاة. وهكذا





يعزف موسيقي القوالي الصوفية
في مقبرة ميانمير بلاهور، باكستان
Photo: Markus Kirchgessner

أسرعت في تصحيح وضعي، إذ أن الحي هناك في المدينة القديمة معروف باسم «سوق الجمال» الذي يعيش فيه الموسيقيون والراقصات والبغايا. وقد دعي هيرا ماندي على اسم الأمير السيخي هيراسينغ. وخلف باب ضيق جدا كانت بضع درجات تقودك إلى غرفة صغيرة لا تتسع إلا إلى عدد قليل من الناس. وكان يرافق الموسيقى عازف طبلة وهارمونية. وحولهم جلس بضعة رجال كانوا مصغين. وقد بقيت مدة إلى أن خرجت لزيارة شخص أعرفه في مكان قريب".

ـ "طالما وجد موسيقيون كهذا، يرافقون عروض الراقصات. وقد كانت محظيّات القصور المثقّفات يدعمنهم. لكن كبار معلمي «الراغا» كانوا يعزفون في أماكن أخرى هي التكايا التي كانت تقع أمام بوابات المدينة القديمة المحصّنة أو أبعد من ذلك في البساتين. لقد اختفت كل تلك الأماكن للأسف."

ـ "كيف كانت تلك التكايا تبدو للناظر؟" قلت مستفسرا (الاسم معناه الحرفي مخدات أو مساند للظهر).

ـ "كانت أماكن للاسترخاء وللتجمع التقليدي بهدف التسلية تحيط بها الأشجار وثمة نافورة في الوسط وعلى الأرض فرشات تتبعثر عليها الوسائد. كانت الإضاءة الليلية بمصابيح الزيت. بل لقد وجد أحيانا مكان يناسب الفصول الباردة".

ـ "إذن فهي نوع من حجرة موسيقى في الهواء الطلق"؟

ـ "نعم، تقريبا. كان يجتمع الرجال، ليتسلّوا، ليلعبوا الشطرنج والبتشيسي واللودو والورق. ليلقوا الشعر ويستمعوا للموسيقى أو حتى ليمارسوا الرياضة الخفيفة والجمباز. كان المسافرون يخيّمون هناك ليلا عندما تكون أبواب المدينة مغلقة ليدخلوا المدينة المسوّرة في الصباح ويمارسوا تجارتهم. لقد وجدت كمية كبيرة مما يمكن أن نسميه «قوافل التكايا» وخاصة بجانب بوابات بهاتي وكان بعضها يمنح أسماء الأولياء والصالحين. وكان يقوم بأمور التكايا «فقير» ينال المساعدة من محسنين أغنياء من المدينة. لكن هناك تكية معينة كانت معروفة في سائر الشمال الهندي زمن الاستعمار البريطاني تدعى «ميراسيان». كانت تقام فيها حفلات موسيقى كلاسيكية يوميا. كانت نوعا من القاعة الموسيقية غير الرسمية المفتوحة. شيء نادر. وبعد كل حفلة كانت تأتي قدور كبيرة مليئة بالطعام الفاخر".

ـ "لاشك ان العزف هناك كان سببا للفخر لكثير من الموسيقيين" قلت وأنا أتناول مزيدا من الشاي مع الحليب بنكهة الهال الذي قدمته لنا ابنة أشفق الكبرى.

ـ "طبعا. فقد كان العزف هناك أمام ذوّاقي الموسيقى يعني بالنسبة إلى الموسيقيين غير المعروفين جيدا إما الشهرة أو السقوط. لقد كان الجمهور يقذف الموسيقي السيء بالأحذية! أما من استطاع أن يتألق هنا فقد كان يطلق عليه «خان صاحب» كنوع من الاعتراف بأهميته. كثيرا ما أدّى هنا كبار الأساتذة فنّهم. بعضهم كان يأتي من كالكوتا، أو من دلهي، أو بومباي او كابول: مطربون كالأستاذ بادي غلام علي خان صاحب، وأمراو بندو خان صاحب، وروشان أرا بيغوم، والأستاذ أوميد علي خان صاحب والأستاذ ساراهانغ صاحب".

ـ قلت بشكل عابر: "للأسف لا يعرف هذه الأسماء أحد في الغرب. فقط الإثنولوجيون لن يجدوا هذه الأسماء غريبة تماما."

ـ "هذا ما أخشاه أيضا. ولكن لابد من وجود بعض المطربين والعازفين للكلاسيك والجاز في أوربا أو في ألمانيا ممن يعرفهم معظم الناس جيّدا. أليس كذلك؟"



موسيقيون يوقظون الجمهور فجرا
لحضور لعبة البولو
Photo: Markus Kirchgessner

ـ "تحضرني عفويا بعض الأسماء كعازفي الكلاسيك: أنا نتربكو وأنه ـ صوفي موتر، وأندريا بوتشيلي، ولانغ لانغ. لكنني لا أعرف إن كان كل الناس يعرفونهم. إنهم يكسبون جيدا على أية حال ويعتبرون نجوما عالميين في صنعة الموسيقى. للأسف فإن موسيقيي الجاز أقل شهرة."

ـ "إن أساتذة التقليد الموسيقي الكلاسيكي عندنا مات كثير منهم فقيرا ولم يستطيعوا أن يقدموا فنهم في القاعات الموسيقية الكبيرة".

خطر في بالي صور "أساتذة الراغا" التي عرض كاتالوغ منها في بيت الثقافات العالمي في برلين Haus der Kulturen der Welt قبل بضع سنوات: معرض نادر لبورتريهات بالأبيض والأسود وتعريف بالموسيقيين الكبار لشبه القارة. من المؤكد أن بعضهم مر على تكية ميراسيان وأدّى فنه هناك.

ـ اقترح أشفق الذي لم يخف عليه تعبي ونعاسي بعد تجوالي النهاري الطويل في المدينة القديمة: "دعنا نتمّم هذا الحديث غدا مساء". وعندما خرجنا إلى الشرفة عبقت الرائحة المسكرة للياسمين، مملكة الليل، المنبعثة من براعمه البيضاء الطرية التي لا تنفتح الاّ في الظلام ثم تنثر عطرها القوي في الأجواء.

غناء «الخيال»

في الأمسية التالية جلسنا بعد أن تناولنا الطعام أمام حجرة الموسيقى. كنا نراقب الحمام وهو يهدل عائدا من مشواره إلى قفص من الأسلاك عال ونستمتع بنسمة رقيقة دافئة تهب علينا. أردت أن أحوّل دفة الحديث إلى موضوع قوافل التكايا الشهيرة وثقافة الموسيقى التقليدية في لاهور. كانت عينا أشفق تراقب نجوم السماء.

ـ "لعلمك! لقد طبع بعض المطربين كالأستاذ عاشق علي خان صاحب الحياة الموسيقية في مدينتنا بطابعهم في الثلاثينات والأربعينات. وهو ينتمي إلى مدرسة باتيالا. وقد أمضى آخر سنوات عمره في تكية ميراسيان. وعندما مات عام ١٩٤٩ بنت له تلميذته فريدة خانم قبرا في فنائها."

ـ "مطربة «الغزال» الكبيرة! وأنا كنت أعتقد أن سلالة موسيقيي الباتيالا لم تنجب إلا مطربي «خيال»."

ـ "في الواقع كان هؤلاء الفنانون خبراء في كل أساليب الموسيقى التقليدية. كان صوت فريدة خانم ناعما ورقيقا ولذلك كان مناسبا للون «الغزال». حميد علي خان الذي سمعته أنت في حفلة فندق دلهي ـ مسلم يغني كل الأساليب من «الخيال» حتى «الغزال». وكذلك فقد أدّى بادي غلام علي خان «ثمريّات» رائعة. انتظر، سأبحث لك عن تسجيل قديم له، حيث يغني "راغا دارباري كانادا بأسلوب «الخيال»."

هنا وقف أشفق وذهب إلى أرشيفه.

ثم استغرقنا في الجو الشجي الجليل لهذه «الراغا» إلى درجة أننا نسينا الشاي الخضراء وكعك الزنجبيل. وكانت النغمات تتدافع من النوافذ المشرعة لحجرة الموسيقى..

تمثل موسيقى «خيال» إغناء هاما جدا للراغا الكلاسيكية من قبل المسلمين. كان المطربون المسلمون يستطيعون أن يدمجوا مؤثرات فارسية مع الأشكال الصوتية لل «دروباد» وغناء القوالين. يعتقد مؤرخو الموسيقى أن هذا اللون بدأ يتطور في شمال الهند في العصور الوسطى ووصل إلى أتم أشكاله على أيدي موسيقيي البلاط المغولي في النصف الأول من القرن الثامن عشر. تعني كلمة «خيال» شيئا يشبه الفكرة أو التصوّر الذي يجد تعبيره في أسلوب دافئ مفعم بالمشاعر يؤدّى من خلال «التانات» وهي تلوينات نغمية وتكرار أبيات شعرية ومط الصوت، الذي يدعى «ميند» ولكن الأهم من كل ذلك هو التلوينات الصوتية التي تدعى «غاماك» والتي قد تؤدّى بسرعة متوسطة أو متدرّجة حتى تصبح سريعة الى درجة الانتشاء. إنها بهلوانية صوتية صرفة.

ـ "أليس الصوت هو أروع الآلات؟ هل تسمع هذه التحليات الرائعة التي غناها الأستاذ بادي غلام علي خان؟" قال أشفق وهو يخرج من استغراقه.

- "كالأرابيسك على سجّادة أو على حقل من القيشاني." قلت عفو الخاطر.

- "بالمقابل فإن غناء «الدروباد» مختصر وأبسط. لكنك تحس



درويش ميانمير، لاهور، باكستان

Photo: Jürgen W. Frembgen

بالروحانية والجمال والتفاني في كلا الأسلوبين." قال اشفق متأملا. "أسلوب «خيال» هو ثمرة شهية للدورباد وللإسلام الصوفي".

- "هل كان يهتم بال «خيال» بشكل خاص في التقليد الموسيقي للباتيالا؟

- "ليس فقط من موسيقيي بلاط باتيالا الذين جاؤوا حسب ما أذكر من الجزء الذي ظل مع الهند من هذه الإمارة الصغيرة على البنجاب بعد التقسيم عام ١٩٤٧، بل قبل ذلك من أساتذة مدرسة غواليور. لكن أسلوب مطربي باتيالا في غناء «خيال» يهزّ ويلهب. نادرا ما تسمع شيئا كالبول ـ تان".

- "هذا يعني حرفيا "تحليات الكلمة" أليس كذلك؟ هل ساهم بإبرازها إذن الشعر الصوفي الذي يدور حول الحب الإلهي؟"

- "نعم، هذه من مواصفاتها" قال أشفق بصبر واستأنف: "لقد كنت حاضرا أداء فاتح علي خان في مؤتمر الموسيقى الوطني الباكستاني الأخير، لكن كان عليك أن تسمعه بالاشتراك مع أخيه الأكبر قبل ذلك. شيء لا يصدّق. لقد أولى الأساتذة في مدرسة باتيالا عناية خاصة للتدريب اليومي والممارسة التي تسمى «رياضة Riyass». أخبرني والدي أن كثيرا منهم كان يتدرب ساعة يوميا بعد صلاة الصبح على الأقل. كان آخر من رعى مدرسة «تكية ميراسيان» هو غلام علي خان التشوته. وقد كان بالمناسبة صديقا جيدا لمهراجا الكاثاك"

- "سمّى نفسه تشوته التي معناها الأصغر احتراما لبادي غلام علي خان، الأكبر. أليس كذلك؟"

- "نعم. لقد جاء كلاهما من المدينة نفسها. من كاسور، وغنّيا في حجرات لاهور الموسيقية قبل كل شيء. وقد ساءت حالته المادية ككثير من زملائه الموسيقيين بعد تقسيم البلاد بسبب الهروب المفاجئ لعشاق الموسيقى الهندوس الأغنياء الذين كانوا يشجّعونهم."

- "ماذا تبقّى من مدارس الغناء في باكستان حتى اليوم؟"

- "يوجد إلى جانب مدرسة كاسور، المدينة التي تقع على ناحيتنا من البنجاب، اثنتاعشر إلى ثلاث عشرة «غارانات» شهيرة ـ يعني بيوت وهو اسم جاءها إما من بيوتهم أو من بيوت البلاط التي كانوا يخدمون بها ـ في شبه القارة على الأقل.

- "لكن ألم ينتقل عدد من الموسيقيين بعد تقسيم الهند ١٩٤٧ إلى لاهور أو كراتشي؟"

- "ليس فقط عدد من الموسيقيين، بل كثير من الأساتذة هاجروا مع عائلاتهم. وهكذا أثريت الحياة الموسيقية عندنا على حساب ثمانية إلى تسع «غارانات» هندية. وعلى سبيل المثال ينتمي بعض أشهر مطربي الموسيقى الكلاسيكية الباكستانية إلى غارانا غواليور. مثالهم هو صادق علي خان استاذ الكلارينيت. الذي عزف مع فرقته «براس» في العيد الديني."

- "إذن يمكن أن تضم المدارس التي يسيطر عليها المطربون «آلاتيين» أيضا"، اكتشفت ثم تابعت: "متى يجوز أن نقول: هذه غارانا؟ فهناك الكثير من «العائلات الموسيقية» حيث يرث الطفل مهنة أهله إلى درجة أنه أصبح لدينا فئة مغلقة كطبقة الميراسي مثلا.

استند أشفق بظهره إلى الخلف وأسند فكّه إلى كفه اليمنى ورجا ابنته أن تصب مزيدا من الشاي، وقال: "ليس قبل ستة إلى سبعة أجيال يمكن لعائلة موسيقية أن تحصل على لقب «غارانا». يحرص الأساتذة على أن يظل دمهم صافيا ولذلك فهم يقبلون فقط أولئك الفتيات المنحدرات من عائلات موسيقية معروفة كزوجات لأبنائهم. وبهذا يؤمنون الارتقاء بقدرات العائلة. الموسيقيون الذي ولدوا في عائلات من هذا النوع يمتلكون شيئا خاصا. هل تفهم ما أريد أن أصل إليه؟"

- "موهبة. يولدون وهي معهم. هل هذا ما أردت قوله؟"

- نعم، ولذلك فمن الصعب على «الغرباء» الذين لا ينتمون إلى هذه الفئة أن يصنعوا لأنفسهم اسما كموسيقيين. بالنتيجة تجد أنهم يروون عن موسيقي من لاهور أن خادمة كانت قد أرضعته بعد أن ماتت أمه خلال الوضع. وأن تلك الخادمة أورثته الموهبة الموسيقية لأنها تنتمي الى فئة تشبه الغجر تغني نساؤها وترافق غناءها بالدق خلال ذلك على آنية معدنية."

وداع

كان الغروب قد حل خلال حديثنا. سمعنا طرقا على الباب ونبحت الكلاب. كان الطارق عارف زين الدرويش المتجوّل الذي أدخله الخادم. لقد كان هذا الرجل مضيفا مخلصا لي قبل بضع سنين خلال حفل الصوفي الأحمر في سهوان شريف. مازال زيّه على حاله منذ رأيته: قلنسوة من رقع على الرأس وقطعة قماش بنية خفيفة مشلوحة على النصف الأعلى من جسمه لتغطي عريه وتحميه من البرد. أما وسطه فقد لف عليه الشال المخطط على طريقة فلاحي البنجاب. وقد تدلى على كتفه كيس من قماش وبوق الدراويش المقطوع من قرن الجواميس. بدا زين متعبا أكثر من المعتاد. كان مريضا بالسكري وقد جاء للدكتور أشفق يطلب منه معايرة السكر والإيعاز بحقنه بالأنسولين.

حكى لنا عن آخر معايشاته. عندما أقام بجوار أحد مقامات الأولياء في كاراتشي في الشتاء الماضي كانت آلام أصبع قدمه مازالت غير قابله للاحتمال. جرح قديم مفتوح لا يندمل. كان الأصبع قد أصبح أسود متقيحا. ولأنه كان بعيدا عن صديقه ومسعفه في لاهور فقد قرر أن يعالج نفسه بنفسه. إذ من سيدخل درويشا فقيرا إلى المشفى؟ وهكذا خدر نفسه بشيء من الأفيون وقطع أصبعه بنفسه بواسطة مقص.

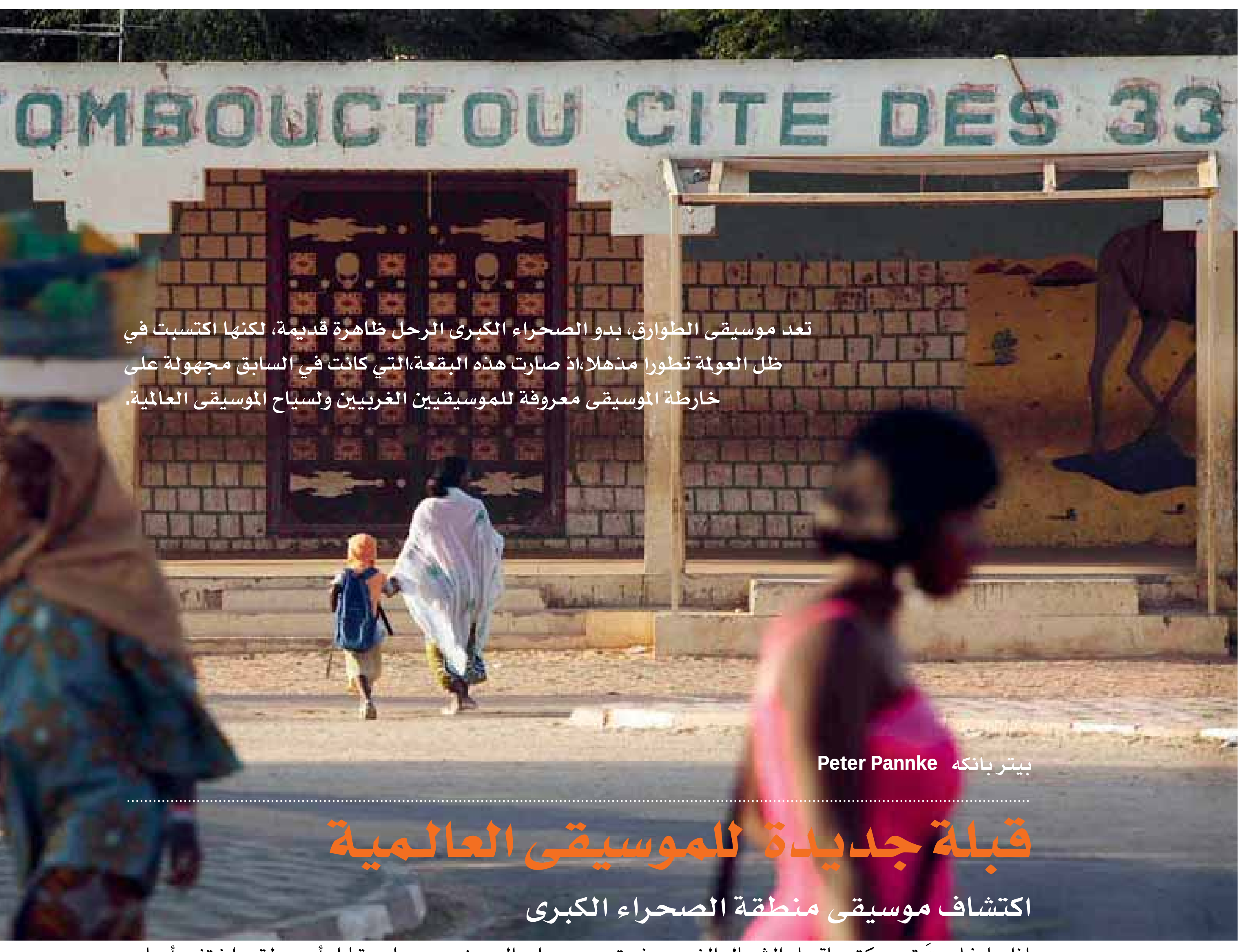
سألني زين لدى وداعنا إن كنت سآتي إلى مقام شاه جمال مساء الخميس القادم حيث سيعظّم الدراويش والطبّالون ذلك الولي. مبتسما أشار إلى بوقه الذي سيعزف به للحضرة ألحان النشوة والغشية.

وعدته بالقدوم فمنذ زمن طويل لم أستغرق في الطقس الوحشي لراقصي الحضرة في مقام شاه جمال. ووعدت نفسي بمتعة الليلة السحرية بين "الفقراء".

يورغن وسيم فرمبغن: إثنولوجي وباحث علوم إسلامية ويدير قسم الشرق في المتحف الإثنولوجي في ميونيخ. نشر كتبا عديدة حول باكستان.

النص مأخوذ من يورغن وسيم فرمبغن Jürgen Wasim Frembgen «موسيقى الليل في بلد الصوفية»، Waldgut Verlag, 2010.

ترجمة: حسين شاويش



قبلة جديدة للموسيقى العالمية

اكتشاف موسيقى منطقة الصحراء الكبرى

بيتر بانكه Peter Pannke

تعد موسيقى الطوارق، بدو الصحراء الكبرى الرحل ظاهرة قديمة، لكنها اكتسبت في ظل العولمة تطورا مذهلا،اذ صارت هذه البقعة،التي كانت في السابق مجهولة على خارطة الموسيقى معروفة للموسيقيين الغربيين ولسياح الموسيقى العالمية.

إذا ما غادرتَ تومبوكتو باتجاه الشمال الغربي، فستمر عند طرف المدينة حيث تبدأ الصحراء بعمود خرساني ضخم، تنتصب أذرعه سامقة تجاه السماء، فيما صُبت في قاعدته هياكل بنادق آلية صدئة ومحترقة.

«Fiamme de la Paix»، أي: شعلة السلام، هو اسم هذا النصب التذكاري الذي يذكر بالشعلة التي أُوقدت في هذا المكان في مارس/ آذار عام ١٩٩٦ بمناسبة عقد الطوارق سلاما هشا مع دولة مالي وقام زعماء القبائل المجتمعين بحرق ثلاثة آلاف بندقية أمام عيني الرئيس المالي ألفا عمر كوناري.

"آنذاك لم يشارك الجيش المالي بإلقاء أسلحته في النار"، هكذا همهم السائق الطارقي الذي أخذني معه لتوصيلي إلى مهرجان الصحراء في واحة إساكن. لقد خلف اتفاق السلام إحساسا بالمرارة لدى الطوارق. فعندما نفقت قطعان ماشيتهم عطشا خلال كوارث الجفاف في السبعينات والثمانينات، تحتم عليهم فجأة مواجهة العالم الحديث، إذ انهار أسلوب حياتهم التقليدي الذي ألفوه لقرون عدة، والرجال الذين يقومون عبر أجيال برعي الماشية صاروا وللمرة الأولى مجبرين على البحث عن عمل مقابل أجر. لقد اختفى أساس حياة هذا الشعب من البدو الرحل مع جمالهم وماعزهم، إنهم يوسمون في المطبوعات السياحية بـ «فرسان الصحراء الزرق». لكنهم لا ينعتون أنفسهم لا بـ «الفرسان الزرق» ولا بالطوارق. ويقدر أن نحو مليون منهم موزع على منطقة واسعة تعادل مساحتها خمسة أضعاف مساحة ألمانيا وتمتد عبر المغرب وموريتانيا والجزائر وليبيا ومالي وبوركينا فاسو والنيجر، ويجمع بين هذه المجموعات المتباينة جدا لغتها المشتركة: «تماشق» أو الأمازيغية، وهكذا يطلقون على أنفسهم «كل تماشق»، أي المتكلمين بالأمازيغية أو الأمازيغن أي الناس الأحرار.

كانت أولى انتفاضات الطوارق في عام ١٩٦٠ بعد استقلال دولة مالي المتعددة الأعراق بفترة وجيزة. في عام ١٩٩١ أطاح انقلاب عسكري بالرئيس موسى تراوري الذي تولى حكم البلاد منذ عام ١٩٦٨، وكانت النزاعات مع قبائل الطوارق هي التي أدت لهذا الانقلاب. إذ كانت أموال المعونات الدولية التي كان يفترض لها أن تخفف من معاناة الطوارق تنتهي إلى



تومبوكتو

Photo: Horst Friedrichs

جيوب سياسيين فاسدين، ما دفع الطوارق إلى مهاجمة مواقع للشرطة والجيش في شمال شرق البلاد لكي يحرروا أنفسهم من أمة أرادت إرغامهم على التخلي عن أسلوب حياة البدو الرحل. وجاء رد تراوري قاسيا، حيث شهدت البلاد موجة إعدامات. واندلعت المقاومة عندما أُعدم خمسون من قيادة مدينة ليريه رميا بالرصاص وفقا للأحكام العرفية وقام الجيش بتخريب وتدمير محال بازار تومبوكتو. لقد طالبت أحزاب المعارضة السرية بالديمقراطية وبعد الاضطرابات التي دفع ألفان من الطوارق على الأقل حياتهم ثمنا لها، نُحي تراوري عن السلطة وقُدم للمحاكمة حيث صدرت بحقه وبحق بعض وزرائه أحكاما بالإعدام. وفي عام ١٩٩٢ أُجريت الانتخابات ومنذ ذاك الحين توجد في مالي ديمقراطية هشة حيث لا يزال أمادو توماني تراوري، الجنرال الذي أطاح بالرئيس السابق موسى تراوري، على رأس السلطة.

الشعراء المحاربون

انتقل عشرات الآلاف من الطوارق وخصوصا الشباب منهم، عبر الحدود التي لم يعترفوا بها أبدا إلى الجزائر وليبيا. وقد صار يطلق عليهم الشومارين استنادا للكلمة الفرنسية chômeur التي تعني العاطلين عن العمل وهم يزجون وقتهم في مخيمات اللاجئين بعيدا عن عائلاتهم بالغناء التقليدي. كثيرا ما يحكون عن المحاربين الأسطوريين في الماضي، عن قاوصن وفيرهون وشوكبو الذين انتصروا على فرقة القائد الفرنسي بونييه في واحة تاكومبوات. في أغلب الأحيان كانت النزاعات بين الطوارق والقبائل الأخرى على السيطرة على موارد المياه والآبار. فالطوارق الذين اضطرهم تصحر منطقة الساحل إلى النزوح أكثر فأكثر إلى الجنوب اصطدموا بقبائل البويل التي تدافع عن حقوقها المتأصلة في موارد المياه. لقد أسلموا على يد قبائل بني هلال العربية لكنهم لم يخضعوا لهم أبدا. لم يكونوا بحاجة إلى الشريعة التي تعني في أصلها اللغوي طريقا عبر الصحراء - لأن النجوم كانت تبين لهم طريقهم. إنهم يحكون أنهم من أصل إلهي وأن جدهم الأكبر كانت ثمرة معاشرة بين جني وإنسية. أما العرب الذين خاضوا معهم كثيرا من الحروب عبر القرون، فلا يثقون بالطوارق ويتهمونهم بقتل ناقة النبي.

منذ زمن بعيد يعبر الطوارق عن ولعهم بالحرب والماء بأبيات شعرية مغرقة في الخيال وأساطير ذات زخم شعري كبير. وقد ولع الفرنسي شارل دو فوكو بهذه الأشعار ولعا شديدا ما دفعه لترجمتها - وقد كان مصير هذا الرجل ملفتا جدا ولهذا أود أعرض لسيرته بإيجاز. بعد وفاته والديه الورعين في سن مبكرة طُرد نجل واحدة من أغنى العائلات الفرنسية من ثانوية اليسوعيين بسبب الكسل والسلوك المنفر اجتماعيا، وحصل على شهادة الثانوية في مدرسة حكومية عام ١٨٧٦. وخلال أعوام قلائل أنفق ٨٤٠ ألفا من الفرنكات الذهبية، هي ميراثه من جده، على البغاء والولائم الضخمة. وفي مدرسة سانت سير العسكرية نال خمسة وأربعين تأنيبا بسبب العصيان والإهمال. وفي عام ١٨٧٩ نُقلت فرقة الفرسان التي التحق بها من بعد إلى الجزائر. وقد أخذ معه معشوقته ميمي التي كان يقوم بتهريبها في فرنسا إلى داخل ثكنته العسكرية. وبعدما طُرد من الجيش بسبب مساره الحياتي الخارج عن المألوف، انطلق في رحلة بحثية عبر شمال إفريقيا.

ولأن دخول المغرب كان محظورا على المسيحيين، فقد دخله مع الحاخام مردخاي أبي سرور الذي كان له أيضا ماضيا مثيرا، متنكرا في صورة حاخام روسي اسمه جوزيف أليمان. وبالاستعانة بأسطرلاب وبوصلة فقط قام بعمل خرائط لجبال الأطلس التي كانت مجهولة في الخرائط الأوروبية. وبعد عودته إلى باريس كتب تجاربه ومعايشاته في كتاب من جزئين هو «التعرف على المغرب» ونشر قاموسا شاملا وقع في ألفي صفحة للغة الطوارق ومجموعتين من أغاني وأساطير الطوارق في ثمانمئة صفحة. وقد أصبح بذلك شهيرا ومنحته الجمعية الجيولوجية الفرنسية ميدالية ذهبية.

وقد أيقظت رؤية فوكو للمسلمين عميقي الإيمان وهم يصلون خمس مرات في اليوم إيمانه بالله مجددا، بعد أن كان قد فقده وهو في سن الخامسة عشرة. وعندما دخل طائفة رهبان الترابيست (المعروفة بتقشفها) رفعت عنه أسرته الحجر القضائي الذي نفذته عام ١٨٨٢ لمنعه من التصرف في ثروته، لكنه وهب نفسه للحياة الدينية بالعنفوان نفسه الذي كان يرتكب به الآثام. وبعد إقامة قصيرة في أديرة الطائفة بسوريا والجزائر، خرج من الطائفة مرة أخرى لأن حياة الدير لم تكن صارمة بالقدر الكافي، وظلت رسائله إلى الفاتيكان التي يطلب فيه بالتصريح له بتأسيس طائفة رهبان بدون دير بلا إجابة. وبعد أن قضى فترة في ظل أحوال فقر مدقع كخادم في دير الكلارسيين في الناصرة، بنى لنفسه صومعة على إحدى قمم جبال الأحجار على بعد حوالي سبعين كيلومترا من تمانراست وعلى ارتفاع ٢٧٠٠ متر. وكان زعيم الطوارق موسى أغ أميستان من أقرب أصدقائه. كان الجنود الفرنسيون يحجون إليه مثلهم مثل الطوارق الذين كانوا يلجأون إليه في النزاعات. في عام ١٩١٦ احتلت قبائل السنوسي المقاومة صومعته لأنهم ظنوا أنه

يوصل معلومات للجيش الفرنسي. وعندما ظهرت مجموعة من الجنود اعتقدوا خطأ أنهم من العرب الذين يعملون لحساب الفرنسيين، قُتل فوكو وسط العراك. وفي ٢٦ أبريل/ نيسان عام ١٩٢٩ نُقل جثمانه الذي كان قد دُفن بجانب كوخه، إلى قبر في واحة الجولية، يشبه الأضرحة الإسلامية.

بعد سبعة عشر عاما من وفاته نشأت في الجزائر جماعة تسترشد بأفكاره، ففي عام ١٩٣٦ أسست الفرنسية ماغدلين هوتان اقتداء بنموذجه طائفة أخوات يسوع الصغيرات في وسط الصحراء. وفي ١٣ نوفمبر/ تشرين ثان عام ٢٠٠٥ طوب البابا بنديكت السادس عشر هذا الرجل الذي تخلى عن راحة الأديرة وعاش «كقربان حي» وسط الناس الذين أراد أن يقنعهم بعقيدته، ليس فقط عبر عظاته بل من خلال حياته النموذجية. وبخلاف طفل صغير وامرأة عجوز ضريرة، لم يتمكن من إقناع أحد في الصحراء بالدخول في دينه. لكنه الإعجاب الذي كان يكنه للطوارق استمر بعد وفاته، فقاموسه وترجماته تعد من الأعمال القيمة التي تنتمي لبدايات دراسات اللغات الإفريقية.

لم يغن الطوارق لعطش أجسامهم فحسب، بل وأيضا لظمأ أرواحهم التي صحت في الصحراء اللامتناهية وهم يعبرون عنه بحفاوة في استعارات أنيقة. «أسوف» أي الوحدة والحزن هي كلمة السر التي تفتح هذا العالم. أدخل الشومارين موضوعا جديدا إلى العهد الشعري القديم. فالصحراء يتهددها الاتساع داخليا وأن تجوف الإنسان. "أنا ابن الأرض الأم، طفل الألم الأبدي، لست سيد الصحراء بل عبد الآفاق العارية" هكذا يكتب عيسى روسي الشاعر الطارقي من منطقة إير في قصيدته «بلا اسم Pas de Nom».

رولينغ ستونز الصحراء

وُلد إبراهيم أغ الحبيب في عام ١٩٦٠ في واحة بشمال مالي. وقد قُتل أبوه الذي كان يعول الأسرة برعي الماشية والعمل كبناء، في أول انتفاضة للطوارق عام ١٩٦٣ حيث جلبته قوات الجيش من بيته في تيساليت إلى ثكنة كيدال وأعدموه رميا بالرصاص لأنه زود المتمردين بإمدادات. كما قام الجنود باقتياد جمال وأبقار وخراف وماعز العائلة إلى قرية أغولهوك ثم قاموا بذبحها، ولم تنج إلا بقرة واحدة. وفر إبراهيم، الذي كان في الرابعة من عمره، مع جدته إلى منطقة جبال أدرار ديز إيفوراس في شمال شرق مالي. ولم يعرف حقيقة ما حدث إلا لاحقا. فيما نفقت البقرة عطشا في الطريق.

كان إبراهيم واحدا من عشرات الآلاف من شبان الطوارق الذين انتُزعوا من وسط سكون الواحة وقُذف بهم وسط ضجيج المدينة. لقد تنقل ما بين الجزائر وليبيا وكسب قوته من أعمال مؤقتة. تعلم لبعض الوقت في وهران مهنة النجارة و لمرات عدة دخل السجن - أكاديمية العاطلين التي يتعلم فيها المرء فن البقاء أو يُقتل. في عام ١٩٧٩ قابل إبراهيم في واحة تمانراست في جنوب الجزائر التي جذبت الكثير من شباب الطوارق، اثنين من الماليين الذين ينتمون لمنطقته: حسن تهامي وإنتايدين أغ أبيلين، وقد أطلقوا على لقاءاتهم هذه «صحبة السجائر».

صنع إبراهيم منذ طفولته آلات موسيقية من صفائح النفط، والعصي وأسلاك مكابح الدراجات كان يعزف عليها أغان تقليدية للطوارق. أحيانا كان يضيف إليها كلماته أو يقلد أسلوب موسيقى البلوز، الذي صارت له شعبية في شمال مالي على يد علي فاركا توريه وبوبكر تراوري. كانت أنغام الآلة الوترية العتيقة المكسوة بجلد الحيوانات، والتي تسميها قبائل السونغاي «ناغوني» ويسميها الطوارق «تهيردنت»، تسري في دمائه. وقد جعلته حياة التشرد يتعرف على أنواع أخرى من الموسيقى: ففي وهران استمع لموسيقى الراي الجزائرية وموسيقى الشعبي المدينية الحديثة جدا وفرق مثل ناس الغيوان في شمال إفريقيا، ونجوم موسيقى البوب مثل بوني إم، وأيضا جيمي هندريكس وجون لي هوكر، الذي رأى أن إنشاداته الساحرة تعكس يأسه الخاص وشكواه من الانهيار الكلي لعالمه. وفي تمانراسيت رأى للمرة الأولى آلة جيتار، وأقنع مالكه أن يعطيها له.

لم يكن مفهوم الفرقة الموسيقية معتادا لدى الشومارين. فكل من يأتي للجلوس حول نار المخيم يشارك في ضبط لحن الأغنية كيفما اتفق. والنساء يدقن الطبول ويطلقن الزغاريد الحادة. أطلق ابراهيم اسم تغرفت تينارون على الفرقة التي شكلها مع حسن وإنتايدن. كلمة تغرفت تعني عصابة، أو فريق بناءين، وتينارون هي جمع لكلمة تينيري وهي تعني شيئا مثل الصحراء أو «المكان الخالي». كانوا يعزفون في الأفراح والحفلات حول نيران المخيمات وفي نهاية المطاف تمت دعوتهم لمهرجان في الجزائر. وقد أعارتهم الآلات فرقة جاز صغيرة مقيمة في تمانراست وتدعى صوت الحُجار وكانت تلك هي المرة الأولى التي تنحني فيها أصابع إبراهيم على جيتار كهربائي.

"في المحصلة يعد هذا هو التأثير الإيجابي الوحيد للعولمة" هذا ما يقوله نجل الكاتب الجزائري الكبير كاتب ياسين والذي أسماه والده «أمازيغ». وقد اشتهر باسمه الأمازيغي مع فرقته Gnawa Diffusion. استمرت الفرقة موسيقيا وهي تتنقل ما بين المنفى الفرنسي الذي نشأ فيها أمازيغ وبين الجزائر. وقامت بالاستعانة بكلمات جريئة وإيقاعات راقصة بمزج موسيقى القناوة - وهي موسيقى الانتشاء الروحي لدى العبيد السود الذين جلبهم التجار العرب إلى المغرب في أجولة من الخيش من غينيا وبلدان أخرى جنوب الصحراء - بموسيقى الروك والشعبي. Bush est Mort، أي لقد مات بوش. كانت تلك هي تهنئة أمازيغ بمناسبة مغادرة الرئيس الأمريكي لمنصبه، ويظهر بوش في شريط الأغنية على موقع يوتيوب وهو يحمل سيفا ويرقص مع ملك السعودية متأبطا ذراعه ويصب الماء لأنغيلا ميركل.

عندما حكت فرقة تينارون للمرة الأولى قصة نشوئها لصحفي غربي في مهرجان الصحراء بالقرب من كيدال، كانت ثمة نقاشات

نادي ليلي في باماكو، مالي
Photo: Horst Friedrichs



طويلة حادة. فالفرقة وجدت صعوبة في أن تتفق على ذكرياتها. في تلك الأثناء كانت الفرقة تضم إلى جانب إبراهيم وحسن تهامي وإنتايدن أغ أبيلين وأيضا خدو أغ حُساد، محمد الذي كان يلقب بـ «Japonias»، أي الياباني بسبب مظهره الذي يذكر بساموراي من أحد أفلام كوراساوا وعبدالله الملقب بـ «Catastrophe»، أي الكارثة، وعازفة الطبول والمغنية مينا وزميلتها وُنو وبعض الأعضاء الآخرين. وقدم حسن نفسه بوصفه «أسد الصحراء» أما كنية إبراهيم فهي «أباراي بون» ومعناها حسبما عرف منه الصحفي raggamuffin Kid، أو the scruffy tearaway who's playing in the dirt، أحد الأماكن التي كانت شاهدة على قصصهم كان معسكر التدريب الليبي الذي دعا معمر القذافي شباب الطوارق إليه، لتدريبهم على خططه الثورية في أفريقيا. وقد جاءوا بعد أن وعدهم بالحصول على دعم في كفاحهم من أجل حصول الطوارق على بلد مستقل بهم في الصحراء ولكن عندما تبين لهم أنه يتفاوض سرا مع حكومة النيجر من أجل إعادتهم، عادوا مجددا إلى الصحراء.

رأى إياد أغ غالي قائد الحركة الشعبية لتحرير شمال ماليفي أغاني تينارون المشبعة بالأمل والألم والحنين إلى بلد خاص بهم فرصة للوصول للغة الأمازيغية التي لم تكن متوفرة لا عبر الإذاعة ولا عن طريق الصحف. فقدم لهم قاعة لتدريباتهم ودفع ثمن جيتارات الفرقة. وسرعان ما دارت الشرائط التي سجلوها على أجهزة التسجيل الصحراوية.

ينتمي بعض أعضاء فرقة تينارون للمجموعة التي هاجمت في الثلاثين من يونيو عام ١٩٩٠ ثكنة ميناكا العسكرية بالقرب من حدود النيجر، التي انطلقت من خلالها الانتفاضة الثانية للطوارق. وقد أُشيع أنهم كانوا يحاربون بالكلاشينكوف في يد ويحملون الجيتار في اليد الأخرى. وقد ركزوا في البيانات الصحفية الأوروبية لأول أسطوانة مدمجة يسجلونها في مدينتهم كيدال بعد إبرام اتفاق السلام، على هذه الأسطورة القتالية - لكن بالنسبة لتينارون لم يكن الأساس هو الانتفاضة التي ترتبط لديهم بذكريات كابوسية، بل تأمل حياتهم المتأرجحة بين التراث المتقادم والحداثة الموحشة.

كانت اللقاءات التقليدية للبدو الرحل المسماة «تماكانيت» والتي يرقصون فيها ويغنون، تعقد في الصحراء الكبرى وخصوصا في وقت المطر، وحسبما يتذكر سكان هذه المناطق فإن فكرة فتح هذه اللقاءات لغير الطوارق وللموسيقيين والموسيقيات من مناطق الجنوب المختلفة، كانت جديدة. وتعود فكرة تحويل هذه اللقاءات إلى مهرجان موسيقي عالمي إلى أعضاء كوميونة لوجو للموسيقى والمسرح التي تقطن بلدة أنغر في منطقة اللوار الفرنسية الخلابة، والذين يجوبون العالم والتقوا فرقة تينارون في عام ١٩٩٩ في العاصمة المالية باماكو، ودعوهم إلى جولة قصيرة في فرنسا وبعد ذلك عملوا مع منظمة EFFES للطوارق والتي تعمل على التوعية بوضعية شعبهم المهددة.

في عام ٢٠٠١ أُقيم أول مهرجانات الصحراء في منطقة كيدال. وحضر رئيس مالي في مقدمة قافلة من أربع وعشرين سيارة دفع رباعي بيضاء، لكي يعلن بذلك مباركته للمهرجان. لم يتعد عدد الغربيين الحاضرين الثلاثين شخصا لكنهم كانوا مولعين بهؤلاء الرجال البدائيين بالعمامة والجيتار الكهربائي الذين صعدوا التل الرملي الذي اتخذوه مسرحا لهم، لكن السلاسل الجبلية الصغيرة التابعة لسلسلة جبال إيفوراس والتي كانت دائما مأوى للمتمردين المسلحين، لم تكن آمنة حتى ولو بالنسبة للجيش نفسه، وهكذا نُقل المهرجان الثاني إلى كثبان إساكن البيضاء، لأن إمكانية جذب سياح الموسيقى العالمية الغربيين كانت أكبر. وكانت فرقة تينارون هي أيضا نجمة المهرجان، وعُرفوا في أوساط الموسيقيين بـ «رولينغ ستونز الصحراء». في عام ٢٠٠٣ انضم روبرت بلانت، مغني فرقة الروك الأسطورية ليد تسيبلين إلى تينارون على المسرح، وقد وصف

عازف في نايفونكه، مالي
Photo: Horst Friedrichs



إحساسه بما تفجره فيه موسيقاهم بالقول "وكأن المرء يستمع لقطرة تهوي في بئر عميق". وقد وصلت الأسطوانة المدمجة التي ضمت تسجيل مهرجان الصحراء إلى قوائم التصنيف العالمي وحققت لتيناروِن شهرة عالمية.

لقد سجلوا ألبومهم الثاني في استديو بوغولان في العاصمة باماكو، وحمل الألبوم الثالث اسم «أمان إيمان»، أي «ماء الحياة». ومنذ ذاك الحين باعت الفرقة ٨٠ ألف أسطوانة مدمجة، وقامت بجولات في معظم مدن أوروبا والولايات المتحدة. ثم ذهب خدو إلى الجزائر ومات إنتايدن بسرطان الرئة، واتخذ الشاعر الغريب الأطوار Japonais طريقه الخاص. وعثر إبراهيم الذي ظل شديد النحافة بضفائره الإفريقية الهائلة على شركاء جدد. ليست تيناروِن بفرقة موسيقية وإنما عشيرة، وعائلة ويمكن تتبع الضريبة التي عليها أن تدفعها للتسويق العالمي في الإنترنت. فقد انُتقد ألبومهم الأخير على النحو التالي: "موسيقيو الروك الرومانسيون من الصحراء يخلبون الألباب مجددا حتى وإن بدا ألبومهم هذه المرة مصنوعا جدا" لكن كارلوس سانتانا أحضرهم عام ٢٠٠٧ لمهرجان الجاز في مونترو وأكد لهم أنهم يجلسون عند النبع الذي شرب منه مادي ووترز وجيف بيك وبادّي غاي.

Desert Blues

في يناير عام ٢٠٠٤ جذب "أبعد مهرجان في العالم" حسبما وصفته عناوين الصحف بضع مئات من الزوار. وقد عجلنا لقطع مسافة ما يقرب من سبعين كيلومترا هي الطريق إلى إساكن في أسرع وقت ممكن وذلك لكي نتمكن من الوصول في الوقت المناسب وحضور الافتتاح. لكن تبين أن هذه العجلة لم تكن ضرورية - فلم يتجمع المستمعون عند خشبة المشرح التي نُصبت فوق كثيب رملي إلا في ساعات المساء، ثم استغرق الأمر ساعات أيضا حتى وصل على عجل أيضا وزير الثقافة المالي المخرج السينمائي شيخ عمر سيسوكو، سائرا بقدمين حافيتين على رمال الصحراء الساخنة (حسبما أكد منظم المهرجان) ليفتتح المهرجان. حركت الرياح أثناء بناء المسرح الكثيب الرملي من مكانه بحيث أخذ مكان الضيوف المهمين أمام خشبة المسرح يتقلص ويتقلص بحيث اضطر الجمهور للانتقال إلى الكثيب المجاور على بعد مئة متر وأن يتابعوا العروض من فوق رؤوس طاقم تصوير بي بي سي. وقد تم ملأ الوقت حتى وصول الوزير باستعراض يحذر من مرض الإيدز، وبقى وقت كاف أيضا لكي تُدعى ملكة جمال مالي للصعود إلى المسرح مرتدية فستانا أحمر بدون حمالات.

كان اليوم حارا فيما ليل يناير باردا. الطريق كان مجهدا وبالطبع لم يكن ثمة مكان للاستحمام. كان الماء شحيحا وبعد بضع ساعات لم تعد دورات المياه التي جهزتها منظمة إغاثة دولية صالحة للاستخدام. بصعوبة خاض الزوار عبر الرمال لكي يجدوا مكانا مأمونا خلف الكثبان يقضون فيه حاجتهم. وكان الغبار على وجه الخصوص مزعجا، فقد كان دقيقا يدخل في أصغر الشقوق - وكان ذلك بمثابة درس صغير عن الحياة القاسية التي يعيشها البدو الرحل. وقد تبين لنا سريعا أن «التاغولموست» أو اللثام الذي يغطي به الطوارق وجوههم ليس قطعة زينة ولكنه عدة أساسية للبقاء على قيد الحياة عندما يريد المرء أن يتحرك عبر الصحراء.

«تامانا» هو اسم فرقة الطوارق القادمة من فاغوبين بالقرب من تومبوكتو، وهي التي افتتحت المهرجان، كما جاءت من تومبوكتو أيضا المغنية «هايرا أربي»، أي حمامة الشمال - تصحبها أوركسترا إقليمية على الجيتارات الكهربائية والطبول والقرع وغنت بالأمازيغية والعربية ولغة البويل. وقد أحضرت معها كتعبير عن مكانتها حذاء الرقص الأحمر الخاص بها، رغم أنه لايصلح للسير في الصحراء. لكن تلك لم تكن مشكلة فقد قام ساع صغير بحملها

عبر الطريق الرملي إلى خشبة المسرح مثل ملكة من ألف ليلة وليلة. وهتف مقدما العروض بحماس مطالبين الجمهور بتصفيق حاد.

أما «بلاكفاير» وهي فرقة عائلية من هنود النافاجو بأريزونا فلم يبخل أفرادها بأي جهد لزيارة إخوانهم في الصحراء الإفريقية، إذ جاءت الفرق الأجنبية على حسابها الخاص. وقدم الجد بِنالي رقصا تقليديا. فيما علق مقدم العرض قائلا: "شكرا لإتاحتكم لنا اكتشاف روحانيات أريزونا". وقد جاء التآخي بين الأجيال الصغيرة للنافاجو والطوارق في اليوم التالي عندما تحولت الفرقة العائلية إلى فرقة «بانك». عزفت الأخت جيليدا على الباص جيتار والأخ كليه كان هو مغني القيادة والأخ كلايسون على الدرامز، وقدموا أنشودة وودي غوثريس: Mean Things A Happenin'n This World وقد كانوا هم الفرقة الوحيدة التي نجحت في تحريك عدد كبير من الشباب للرقص بحيث غطى هؤلاء على كبار الزوار الماليين في المقاعد الأمامية.

الطوارق من جانبهم دعوا أيضا فرقة غريبة الأطوار هي «ووداب» - وهم مجموعة رجال نحاف شديدي التأنق بزينة رائعة وتنورات قصيرة ومزركشة. وقد جاءوا من النيجر المجاورة. كانوا يصفقون بأيديهم ويحركون أرجلهم في مكانها ويحركون أذرعهم بحركات اهتزازية غريبة تعطي الانطباع وكأنهم مثل الطيور التي ترتفع في الجو. ارتعش ريش النعام الذي على رؤوسهم مع ريح الصحراء. لكن «الأنوف البيضاء» بين الجماهير لم تكن لتدرك أن دعوتهم لم تكن لأسباب فلكلورية فحسب. فبينما يبلغ عدد الطوارق نحو مليون شخص لا يتجاوز عدد أقلية «الوواداب» الصغيرة في النيجر المجاورة مئة ألف نسمة، أي فقط ٢٪ من سكان النيجر. وعلى النقيض الطوارق المحبين للقتال، يعد الووداب شديدي المسالمة ويعيشون على الحليب والأطعمة النباتية، ويتهربون من الخدمة العسكرية ومن محاولات أسلمتهم. محور حياتهم هو أبقار الزيبو. وبالنسبة لهم يعد ذبح هذه الأبقار أو بيعها عملا شنيعا. لكنهم وقعوا خلال فترات الجفاف في الأعوام الأخيرة في مأزق. فقد عملت قبائل الهاوسا المستقرة على إزاحتهم بصورة متزايدة باتجاه الصحراء حيث واجهوا طوارق الجمال الرحل الذين كانوا يطالبونهم بدفع أجر لقاء استخدام آبارهم. وتدهور الوضع أكثر عندما صاروا في المنتصف بين الطوارق من جهة والجنود الحكوميين من مالي والنيجر من جهة أخرى والذين كانوا يتقاتلون عبر الحدود. صحيح أنه تم إبرام اتفاقية سلام في النيجر عام ١٩٩٥، لكن لم يتم تطبيق بنودها إلى الآن. وتقول جمعية الشعوب المهددة إن النيجر بلد يتسم بالفساد والحكم العسكري. وتدفع فرنسا والولايات المتحدة الأموال من أجل الحصول على مخزون اليورانيوم والنفط في شمال البلاد، فيما يُترك البدو الرحل بلا حماية في مواجهة عمليات النهب من قبل الجنود ورجال العصابات، الذين يقومون يوميا بنهب ماشيتهم كما يغتصبون نسائهم أيضا. كما تهملهم أيضا منظمات الإغاثة في منطقة الساحل: إذ تُوزع المواد الغذائية اللازمة لتجاوز فترة الجفاف على فلاحين مستقرين، فيما يطلب من قبائل الووداب تقليل عدد قطعان أبقارهم وأن يصبحوا أيضا مستقرين. ويطالب بدو «الووداب» على غرار الهنود الأمريكيين أن تعترف الأمم المتحدة بحقوقهم كشعب أصلي.

بدا قليلا وكأن هؤلاء الطوارق الملفوفون بأمتار من القماش قد شعروا بالحرج من ظهور هؤلاء الرجال ذوي الوسامة والأناقة البالغة، فنقلوهم إلى مسرح جانبي كان جهاز تقوية الصوت به معطوبا. استمتع الجمهور بعروضهم بحيوية، فيما كان يجهز على المسرح الرئيسي عرض فرقة أخرى من الطوارق بالجيتارات الكهربية. لكن «الووداب» لم يتأثروا بذلك، فهمهم كان أيضا أن ينتبه السياح لهم. وقد كان حضورهم للمهرجان مثمرا ففي إساكن التقوا بمجموعة من الموسيقيين الطوارق، وأنتجوا سويا إسطوانة مدمجة بعنوان: Desert Crossroads.

كما أصبحت «إتران فناتاوا» أي نجوم التراث وهي الفرقة التي كونوها تجوب أنحاء أوروبا.

استقرت «بابا دجيريه» وهي فرقة الطوارق التالية على المسرح الرئيسي. قوبل نشيد الأبطال المحليين في مديح إساكن بتصفيق حاد. كان للطوارق نصيب الأسد من الفرق: فرقة «نبي» أصلها من تومبوكتو وقد أطلقت اسم شعلة السلام على ألبومها الأخير، وهو اسم النصب التذكاري على مشارف الصحراء. أما فريق «سوبر خُميسة» وهي الفرقة التالية، فرقصت التاكامبا وهو إيقاع خطو الجمال الشائع دائما في إساكن. لدى اعتلائهم خشبة المسرح، انقطع التيار الكهربائي للمرة الأولى وغاص المسرح في الظلام. وبدأ البحث عن الأسلاك وسط الرمال باستخدام كشافات الجيب، إلى أن أُضيئت المصابيح ثانية فأشرقت معها كذلك وجوه الجماهير.

في الواقع كان يقام مهرجانان بشكل مواز في واحة إساكن. الأول يهيمن عليه الطوارق الذين انتهزوا الفرصة لتعريف الزوار القادمين من الخارج بثقافتهم، أما المهرجان الثاني والأصغر كثيرا فكان مخصصا لروح المصالحة الوطنية بين الأجزاء الشمالية والجنوبية من مالي ولمحبي الموسيقى العالمية، ومن يبحث فيه عن أنغام آلة الكورا ومنشديها في مالي فسيكون في المكان الخطأ. لم يحضر المغني سالف كايتا الذي أُعلن عن حضوره لكن عازف الجيتار والمغني أمادو باغايوغو الذي شاركه في السبعينات العزف في فرقة Ambassadeur du Motel الأسطورية على دراية تامة أيضا بقوانين سوق الموسيقى والعروض الدولية، وقد شارك مدعوما بمانو شاو وشيخ نيداني سيك الذي يعد من المخضرمين في فرقة Super Rail Band، ثاني أكبر فرقة أسطورية من العاصمة باماكو. وقد أسهموا سويا في جعل واحة إساكن ترقص على أنغامهم حتى وقت متأخر من الليل. كما كان مشروع الجاز Don Chery's Gift، الذي طورته فرقة Mopti-Quartett الفرنسية مع فريق Gangbe Brassband من بنين تجربة موسيقية مثيرة للبهجة استمتع بها الزائرون للمهرجان في يناير عام ٢٠٠٤.

أما في حفل علي فاركا فلم تنقطع الكهرباء فحسب بل والصوت أيضا. وانتظر الجمهور بصبر تحت نجوم السماء الوامضة، حتى تبين أنه لم يتم تزويد مبرد مولد الكهرباء بالماء. خلال المؤتمر الصحفي الذي عُقد في اليوم التالي كرر علي فاركا مقولاته المعتادة التي كان يرددها للصحافيين الغربيين: إن موسيقاه تدين بالفضل للسونغاي والطوارق وليس لموسيقى البلوز في أمريكا الشمالية. أما أوومو سانغاريه النجمة العالمية الثانية في المهرجان التي ألبست موسيقى صيادي الواسولو في الجنوب رداء عصريا وجعلتها أكثر شعبية بنصوصها المدافعة عن حقوق المرأة، فاقتصرت على تقديم أغنية وحيدة بطريقة "البلاي باك" لأن فرقتها لم تأت معها. لكن علي فاركا توريه لم يفوت على نفسه فرصة الرقص معها على المسرح المقام على الكثبان.

وسرت أجواء احتفالية عندما اعتلى أمادو ومريم خشبة المسرح - فهذا الزوجان الضريران تعرفا على بعضهما في مدرسة لفاقدي البصر في باماكو ومنذ ذاك الحين سارا سويا على خطى جيمس براون الموسيقية، أصبح لهما الكثير من المعجبين في مالي. في عام ٢٠٠٤ لم يكونا معروفين في الخارج كثيرا، وبعد ثلاثة أعوام أحضرهما هربرت غرونماير إلى برلين لكي يفتتح معهما بطولة كأس العالم لكرة القدم.

تحت سقف خيمة وبعيدا عما يجري على المسرح كان النقاش يدور حول السياحة البيئية ووضع الطوارق، وهذه من الفرص القليلة التي يتعرف المرء فيها على الطوارق ليس كموسيقيين أو بائعي تذكارات، فعلى ما يبدو قد تجمعت هنا نخبة الطوارق، علماء اجتماع واقتصاد وتربية كبار ينتقدون بفرنسية خالية من اللكنة عدم وجود خطة لمحو أمية الطوارق في مالي. وأن الحكومة تحاول توطينهم لكي ترسل أبناءهم إلى المدارس لكن الناس لا يتخيلون التخلي عن حياة الترحال. لأن هذا يعني بالنسبة لهم نهاية هويتهم.

في واحة إساكن كان علينا أن ننفض أكياس نومنا لنتأكد من خلوها من العقارب قبل أن ندخل فيها، وفي الصباح حركت الرياح الغبار عبر أغطية الخيام التي كانت معسكرا لنا. وقبل رحيلنا لدغ عقرب واحدا منا. وجلبناه إلى خيمة الإسعاف، لكن الممرضة المالية ضحكت. وقالت، لدغة عقرب؟ مثل هذا الشيء يحدث هنا كل يوم. وأعطته حقنة مسكنة.

قبلة الموسيقى العالمية

الجميع كانوا هنا في نايفونكه: عازف الجيتار الأمريكي ري كوودر من أجل زيارة صديقه علي فاركا توريه، الذي فاز معه بجائزة غرامي عن ألبوم Talking Timbuktu. أما نيك غولد فقام بتسجيل الألبوم التالي Niafunké في استديو متواضع التجهيز، وجعل بذلك تلك المدينة الصغيرة الناعسة والتي لا تختلف كثيرا عن غيرها على ضفاف نهر النيجر، اسما معروفا على خارطة الموسيقى العالمية. وتبعهم كثيرون صحافيون وموسيقيون وسياح للموسيقى العالمية



طوارق
قبل صلاة العشاء
في تومبوكتو
Photo: Horst Friedrichs

أرادوا أن يستنشقوا عبق المكان الذي تحدث فيه كل هذه الأمور. فمارتن سكورسيزي كان يبحث هنا عن آثار لموسيقى البلوز. وفي فيلمه Feel Like Going Home يرحب علي فاركا توريه بحفاوة بزميله الملون القادم من كاليفورنيا كريغ هاريس، إذ يقول له وهما يخوضان عبر دخان البارود الذي أطلقته طائفة الصيادين المحليين على سبيل الترحيب، إن "الآلاف من الناس جاءوا إلى نايفونكه لكنني لم أسعد بزائر مثلما سعدت بك". ثم جلسا سويا تحت شجرة وتبادلا الأغاني. وقال فاركا لضيفه "أنت لست أمريكيا، ليس هناك أمريكيون سود، هناك فقط أفارقة. أنت هنا في موطنك، في بلدك."

يطلق على نايفونكه في مجلات الموسيقى العالمية اسم «قبلة المالي ـ بلوز»، لكن ماذا يخبئ هذا اللقب؟ "إنكم تعرفون الفروع، لكننا في مالي لدينا الجذور والجذع. أنا أعرف شخصيا ما أعزف ولا أحد يحتاج أن يقول لي شيئا عنه"، هكذا أخبر علي فاركا الصحفيين البيض الذين تطرقوا معه إلى هذا الموضوع. وبالفعل ثمة تقارب بين الإيقاعات المتهادية التي تُعزف في دلتا المسيسيبي وفي مجرى النيجر، لكن علي فاركا ينقل بموسيقاه شيئا آخر: فليس ثمة عويل على عمل العبيد في مزارع القطن، ولا آهات على النساء والويسكي ـ يعطي علي فاركا توريه وتلميذه أفل بوكوم الذي رافقه في إساكن، نصائح للشباب عن الحياة والغناء، مع النبض الهادئ للنهر، أنشودات عن بلادهم ونهرهم ومدينتهم نايفونكه التي اختارت على فاركا توريه عمدة لها. لم يكن تابعا وإنما مالكا فخورا ببلده. كما أن تصور أفل بوكوم لا يطابق التصور الذي يضعه المرء لعازف «بلوز». إنه رجل نحيف له ملامح دقيقة بنظارة ذات إطار ذهبي وقد لف رداء أبيض حول كتفيه وكان يتحدث عن قلقه بسبب مستقبل الشباب. وهو يقول إنه يفضل عزف الموسيقى تحت سماء مالي الحرة، على أن يعزف في الاستوديوهات الغربية أو قاعات الحفلات الضيقة.

ربما كان من قبيل الأدب أن أجاب علي فاركا توريه مجددا عن السؤال الخاص بالبلوز في مهرجان إساكن عام ٢٠٠٤. وتساءل: البلوز؟ ما المقصود بذلك؟ معتبرا أنها مزحة سخيفة عندما يُسأل إن كان قد تعلم عزف الجيتار على يد جون لي هووكر. وقال إنه لا شك قد سمع هووكر للمرة الأولى عام ١٩٦٨ وأثر فيه كثيرا، ولكن ليس لأنه وجد فيه معلمه وإنما لأنه قد تبين له أن مغني البلوز الأمريكي كان يعزف شيئا أصله من أفريقيا، من ضفاف النيجر التي ترعرع فيها توريه.

أصل علي فاركا توريه من قرية كانو التي تبعد بضعة كيلومترات عن نايفونكه. وأسمه يشير إلى أنه من نسل محمد توريه مؤسس أسرة أسكيا الحاكمة، والذي يقدس السكان في غاو بشرق مالي ضريحه حتى يومنا هذا. لم يتخيل والدا فاركا أن ابنهما كان يريد أن يصبح موسيقيا. ولأنه الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من بين عشرة أبناء أُعطي اسم التدليل «فاركا» ويعني حمارا، وذلك لكي لا تستطيع الأرواح أن تعثر عليه. وعندما كان يحدثه أحد عن هذه الكنية، كان يقول "أنا صحيح حمار لكن لا أحد يستطيع أن يعتلي ظهري".

رغم ذلك فقد عثرت عليه الأرواح. في العمق. فتحت سطحه اللامع يخبئ النيجر أسراره التي لا يستطيع المرء رؤيتها بالعين المجردة. أصبحت التماسيح وعجول البحر التي يصل طولها لثلاثة أمتار ونصف المتر نادرة، لكن لا يزال بالإمكان رؤية فرس النهر، تعويذة الطوطم لمالي، في أماكن بعينها. لكن ليست الحيوانات وحدها هي التي تسكن أعماق النيجر بل والأرواح أيضا. يتحدث الناس في مالي عن الأرواح وأسماك القبطان الضخمة بصوت هامس، إذ لا يجب إزعاج الأرواح. ومع أن النيجر ينساب في راحة وهدوء إلا أن هذا لا يعني إطلاقا أنه غير خطير. فالعواصف المفاجئة يمكن تؤدي سريعا إلى انقلاب مركب صيد صغير، وبسهولة يمكن للمرء أن في يتيه في دغل حشائش البورغو التي تكاد تخفي ضفة النهر على امتداد مسافات طويلة، كما أنه يمكن لأفراس النهر مهاجمة القوارب. وفي العمق يتربص إله النهر الذي يسهل إغضابه. فرغم أن الإسلام يسود في الحياة اليومية هناك منذ قرون، إلا أن الأرواح لا تزال تحكم الليل. وثمة قصص تُحكى في الليالي على ضفاف النيجر عن الموت والغياب المنتشي والحلم. عندما تتلاشى الحدود بين العالمين ويغادر «الديا» أي قرين الإنسان الجسد في الحلم لملاقاة أرواح الأسلاف. ونادرا ما تلفظ أسماؤهم، ففي هذا الكون السحري يكتسب الاسم قوة.

كان للأنغام التي سمعها علي فاركا على ضفاف النهر أثناء احتفالات أرواح النهر تأثير سحري عليه. وصنع وهو في سن الثانية عشرة أول آلة نجوركل، وهي الآلة ذات الوتر الواحد التي تعزفها قبائل سونغهاي. "لم يكن ثمة مغنون في عائلتي ولهذا لم أحصل أيضا على أي دروس كانت موهبة، فالله لا يهب الجميع موهبة عزف الموسيقى. الموسيقى شيء روحي وقوة النغم تأتي من الأرواح".

وقد التقى بها للمرة الأولى وهو في سن الثالثة عشرة عندما عزف آلة النجوركل في عمق الليل - وتراءت له في في صورة ثلاث فتيات هيمنّ لساعات على المكان الذي كان يجلس فيه وفي اليوم التالي وجد على طرف أحد الحقول حية مرقطة بالأبيض والأسود، التفت حول عنقه وبعد ذلك بقليل بدأت الحالات التي كانت تنقله إلى عالم الأرواح. يُطلق على من اصطفتهم الأرواح من سكان ضفاف النيجر اسم «أبناء النهر». ويُنظر لهؤلاء نظرة إجلال وخشية. وقد أُرسل علي لجبل هومبوري السحري من أجل أن يُشفى. ولم يعلم أحد ما جرى له هناك لكنه بعدما عاد بعد عام كان موسيقيا مكتملا. كانت جدته كاهنة لأرواح النهر. وكان علي يريد أن يسير على نهجها، لكن والديه حالا دون ذلك. كانت صلته بأرواح النهر جانبا من حياته، لا يحبذ الحديث عنه. "بسبب الإسلام يفضل ألا نشغل أنفسنا بهذه الأشياء كثيرا.. فالأرواح يمكن أن تكون طيبة أو خبيثة، ولهذا سأكتفي بالغناء عنها. لكن لأنها جزء من ثقافتنا، فلا يمكن للمرء أن يتجاهلها ببساطة".

لكنه كان يفضل أكثر الاستماع لنهر النيجر قائلا: "عندما أصغي لإيقاع النهر، أشعر بأن الأمواج تحكي لي شيئا".

بيتر بانكه: كاتب وصحفي وموسيقي، نشر العديد من المؤلفات عن الموسيقى الإفريقية والشرقية.

ترجمة: أحمد فاروق

نادية كيالي Nadja Kayali

الإسلام في الفن الموسيقي الأوروبي

من المئذنة ينادي مناد: السلام عليكم



المؤذنون وحجاج مكة والحور العين. أهناك مَنْ يفكر، بالأوبرات والقطع الموسيقية والأغاني، عند الحديث عن هذه الشخوص؟ نعم هناك سبب يدعو للتفكير بهذه الشخوص هاهنا. فالعرب والفرس والأتراك يحتلون مكاناً عامراً، في الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية، فلولا الآثار، التي خلفوها، لاختلف رنين هذه الموسيقى، اختلافاً كبيراً، في اليوم الحاضر.

وإذا كان من الصعوبة بمكان، البت بنحو دقيق، في تاريخ التحام الشرق والغرب، موسيقياً، إلا أن ثمة حقيقة بينة، لا يمكن الاختلاف عليها: فبما أن ملحنين من قبيل موتسارت وبيتهوفن وشوبرت، على سبيل المثال وليس الحصر، ما كانوا قادرين، على تجاهل سحر الشرق، لذا تغلغلت عناصر موسيقية، تركية وأشعار فارسية، وحكايات وقصص عربية، في قلب الثقافة الأوروبية، في موسيقى هؤلاء الملحنين.

من هنا لا غرو، أن تدور أول أوبرا، من الأوبرات الكبرى، حول قصة، تشبه قصص ألف ليلة وليلة. ففي يوم من أيام العام ١٦٧٠، حل السفير العثماني في باريس، المدينة التي كانت، في تلك الحقبة من الزمن، تزهو بعظمة حكم الملك لويس الرابع عشر. وبكل فخر وثقة بالنفس، اصطحب أحدهم السفير



مشهد من أوبرا موتسارت

Photo: Wilfried Hösl

العثماني، ليتجول في باريس، ويطلع على مفاتنها. إلا أن هذا السفير لم يكترث كثيراً، بما شاهد من عظمة باريس، وما كان منه إلا أن قال، بأن فرس سيده السلطان، مُزينة بجواهر، يفوق عددها، عدد الجواهر، التي تزين تاج الملك الفرنسي.

أوبرا ضد الأتراك، لكنها مدينة بالفضل لهم

واستشاط لويس الرابع عشر غضباً، حين وصل إلى سمعه تعليق السفير العثماني. وكان قد قرر أن يثأر لنفسه، من السفير وفق خطة مدروسة، لم يُطلع عليها إلا شخصان من الحاشية، شخصان من أهل الفن. وكان أحدهما هو الشاعر الذائع الصيت جان باتيست موليير، والآخر هو مؤلف الموسيقى الكلاسيكية جان باتيست لولي. وفيما كان الاثنان يعكفان على صياغة أوبرا جديدة، عنوانها «البرجوازي النبيل"» طلب منهما الملك أن يدسا في الأوبرا، التي يعملان على كتابتها، مشهداً مثيراً للسخرية، إلى أبعد حد ممكن. فهو كان قد عقد العزم على الاستهزاء بالأتراك، والسخرية منهم بكل معنى الكلمة.

ولكن، ولكي يكون بالمستطاع وضع الخطوط العريضة لهذا المشهد الساخر، كان المؤلفان، بحاجة إلى معارف دقيقة، إلى حد ما، بشأن خصائص المجتمع التركي. ولحسن حظهم، أن حاجتهم هذه كانت قد تزامنت مع وصول الرحالة الفرنسي شيفالييه لاوران ده آرفييه إلى باريس، بعد إقامته في تركيا، ردحاً من الزمن. وكان هذا الرحالة معجباً بقونية على وجه الخصوص، حيث كان قد عايش في هذه المدينة، الطقوس الصوفية، الدارجة في تكية مولانا جلال الدين البلخي، المعروف في الغرب بالرومي. ولم يدم الأمر طويلاً، حتى راح ده آرفييه يقص على موليير ولولي، بنحو دقيق، وبكلمات مفعمة بالحماس والبهجة، ما شاهده في مجالس الدراويش الصوفيين، المخصصة للذكر، وقيامهم بالدوران وهم يرتدون ثياباً طويلة، ويرددون ذكر الله بلا انقطاع. وكان حديث آريفييه عما عايشه في قونية، قد أشعل الفتيل في خيال موليير ولولي حقاً. وهكذا، نشأ المشهد المسمى «الطقوس التركية»، أي نشأ أول مشهد مخصص للأتراك في أوبرا أوروبية.

وتم تضمين القصة مشهداً، يدور حول خصائص الثياب الشرقية، ويتناول وشائج الحب المتبادل بين لوسيل (Lucille) وكليونت (Cleonte)، وسعيهما لتتويج حبهما بالزواج. إلا أن رغبتهما في الزواج لم تلق الاستحسان عند والد لوسيل. فهذا يفضل لابنته أن تتزوج شخصاً من طبقة النبلاء. وكان هذا الوضع

قد دفع كليونت، لأن يحتال على والد لوسيل، ويكلف البعض لأن يعلنوا عن وصول أمير عثماني، يريد التجوال في باريس. وهكذا ظهر هذا الأمير المزعوم، محاطاً بكثير من الأبهة والفخفخة، وراح يرفع جوردان، والد لوسيل، إلى طبقة النبلاء، وذلك بمنحه لقب ماماؤتشي (Mammautschi)، أي بمنحه لقب مختلق نظير موافقته على الزواج المنشود.

والأمر المثير للانتباه، في خصائص المشهد التركي، هو أن موليير ولولي قد ضمنا هذا المشهد، عناصر مستقاة من ذكر الله، وذلك على أساس أن التفوه بلفظ الجلالة، بلا انقطاع، يقود المرء إلى غيبوبة عن الوجود. فالنشيد الأول، على سبيل المثال، ليس سوى إعادة ذكر الله عشر مرات متتالية، وبدون مصاحبة من الآلات الموسيقية. ومن ثم، يجري حوار بين المفتي والدراويش، بكلمات غير مفهومة، يراد منها الإيحاء، بأنها مفردات تركية أو عربية، أعني كلمات من قبيل (Hu) و «ey walla». ويستخدم المغنون، في هذه الأوبرا، لغة جرى استخدامها في موانئ البحر المتوسط، وكانت خليطاً من مفردات عربية وفرنسية وإسبانية ويونانية، وإيطالية على وجه الخصوص (lingua franca). وهكذا فحين سأل المفتي عما إذا كان: Star bon Turca Giourdina?، أي عما إذا كان جوردان، الفرنسي المزمع رفعه إلى طبقة النبلاء، تركياً حسن النية؟ أجاب الدراويش: Hi valla، أي أرادوا أن يقولوا نعم والله.

وحين أراد المفتي، بنطق معين، التعرف على عقيدة جوردان، وراح يسأل عما إذا كان هذا الفرنسي من أتباع ديانة لوثر، أو كافراً أو برهمياً أو من السريان، كان الدراويش يقولون في كل مرة: jok، أي كانوا ينفون ذلك بمفردة تركية معناها: لا.

وأخيراً، اكتشف المفتي بارتياح كبير أن جوردان مسلم.

ولإخراج هذا المشهد في الأوبرا المذكورة، لم يقتصد أولو الأمر في فرنسا، بالنفقات المالية، وتحمل الجهود المضنية، فقد طلبوا من المختصين تصنيع ملابس فاخرة، زاهية، وعمائم وأحذية، ليست ذات طابع شرقي صرف فحسب، بل ومكلفة جداً أيضاً. وبناءً على هذا كله، يمكن القول إن الملك قد أخذ الثأر لنفسه فعلاً.



حضور تركي وآلات موسيقية شرقية

وتخللت «المشاهد التركية» الأوبرات، التي تم عرضها لاحقاً أيضاً. ويمكننا هنا الاستشهاد، على سبيل المثال، بالأوبرا المسماة «الصيدلي» ليوسف هايدن، وبالمقطوعة الغنائية المسماة «Salamelica»، التي تخللت هذه الأوبرا. فهذه المقطوعة الغنائية، الرائعة بامتياز، تتحدث عن القسطنطينية، باعتبارها المدينة التي اعتاد سكانها، على الغناء والرقص بلا انقطاع.

وكانت المقطوعة الغنائية، قد جرى تزويقها، بما يسمى «أسلوب الموسيقى التركية» (alla turca)، هذا الأسلوب الذي كان، في القرن الثامن عشر - وفي فيينا بنحو خاص - موضة العصر. وحين يتحدث المرء عن «الموسيقى التركية» - وهو حديث المقصود منه تأثير الموسيقى التركية على الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية - فإنه يربط هذه الموسيقى دائماً بالموسيقى الحربية التركية، التي كانت دارجة في صفوف المحاربين الانكشاريين. ففي فيينا، على وجه الخصوص، ما كان العثمانيون أمة نكرة. فهذه الدولة المجاورة كانت قد خاضت مع النمسا العديد من الصراعات الحربية. وكان العثمانيون يستخدمون في هذه الصراعات، فرقاً موسيقية مشكلة من محاربين انكشاريين، دأبوا على استخدام الطبول والزمارات والأجراس والتيجان المزينة بجلاجل كثيرة، وذلك بغية إثارة الفزع في قلب العدو بالضوضاء والصخب الناتج عن هذه الآلات الموسيقية.

وفي كل مرة ينحدر فيها العثمانيون وينسحبون من ميدان المعركة، كان النمساويون يجمعون ما يخلف العثمانيون وراءهم من آلات موسيقية، ويمعنون النظر فيها، والانتفاع منها أيضاً طبعاً. وكان لتسلل هذه الآلات، إلى الفرق المتخصصة في عزف الموسيقى الكلاسيكية، نتائج بعيدة المدى. فمن حقائق الأمور أن ملحني العصر الكلاسيكي (الذين كان الثلاثة العظماء يوسف هايدن وفولفغانك أماديوس موتسارت ولودفيغ فان بيتهوفن أشهرهم قاطبة)، كانوا قد عزموا أيضاً على نقل الضوضاء والصخب، من ميادين القتال، إلى صالات الحفلات الموسيقية. ولتحقيق هذا الهدف، استخدم هؤلاء المؤلفون الطبل والمثلث والصنجات، أي أنهم استخدموا آلات لا يمكن تغيير درجتها الصوتية، أو علو طبقة النغمة الصادرة عنها. وإذا كان الطبل (Trommel)، على وجه الخصوص، خير مثال على الآلات الموسيقية التي لا يمكن تغيير درجتها الصوتية، إلا أن الطبل الكبير يقوم، في الفرق الموسيقية، بدور الآلة المتممة الممكن تغيير درجتها الصوتية بحسب الطلب.

وارتبط استخدام آلات النقر، أو الضرب كما تسمى أيضاً، بالرغبة في زيادة الصخب، الناتج عن مجمل الفرقة الموسيقية. من هنا، فإن التباين بين درجات الصخب، الناتجة من الآلات الموسيقية المختلفة، كان قد تطور إلى خاصية مميزة «للأسلوب التركي».

وما من شك في أن هذا الأسلوب المتميز، قد ترك انطباعات قوية، عند جمهور ذلك الزمن، كما يتبين من الوصف الذي ضمنه ليوبولد موتسارت، في رسالته العائدة إلى عام ١٧٧٧. فقد كتب في هذه الرسالة إلى ابنه فولفغانك، واصفاً عرض دراما فولتير الموسومة «زايير، أو تركي يستشيط غضباً من فرط الغيرة»، وهو عرض تخللته موسيقى من تأليف هايدن، قائلاً: "لقد كانت موسيقى هايدن، في هذه المسرحية التراجيدية، رائعة فعلاً. ففي نهاية أحد الفصول، كانت هناك أغنية رافقتها ألحان، تعالت من التشيلو والنايات والأبوا وما سوى ذلك من الآلات الموسيقية. وما أن انتهينا من سماع عزف هادئ، خافت الأصوات، سرعان ما تعالت ألحان الموسيقى التركية، بنحو مفاجئ وبلا سابق إنذار، الأمر الذي أرعب النساء الحاضرات ودفعهن، من ثم، لأن يضحكن على أنفسهن من فرط فزعهن".

أوبرا موتسارت التركية

وبعد حقبة قصيرة من الزمن كتب فولفغانك موتسارت أشهر أوبرا تركية في التاريخ: «الاختطاف من السراي». وفي هذه الأوبرا أيضاً، استخدم موتسارت، عناصر أسلوب الموسيقى التركية، المتميزة بتباين الأصوات، المتعالية من الآلات الموسيقية المختلفة، كما هو بين من الرسالة التي كتبها إلى أبيه عام



مشهد من أوبرا «البرجوازي النبيل»، كندا
Photo: Yves Renaud

١٧٨١، فقد كتب قائلاً: "وما كانت الافتتاحية الموسيقية تشتمل على ما هو أكثر من أربعة عشر إيقاعا. ومع أن الافتتاحية قصيرة جداً، إلا أنها كانت تتحول بلا انقطاع، من موسيقى صاخبة تارة، وتارة أخرى هادئة، وهكذا دواليك، علماً بأن الموسيقى التركية كانت تتعالى دائماً، عندما كان يتعين أن يكون العزف صاخباً. وعلى ما أعتقد، لن يكون المرء، هاهنا، قادراً على الاسترخاء والنوم العميق، وفي الواقع، فإن المرء مطالب بألا يستسلم للنوم طيلة تلك الليلة".

وكان أبناء فيينا في غاية الغبطة، على خلفية الموضة الجديدة. ففي زمن، تميز بتوافر كل منزل من منازل فيينا على بيانو، وبوجود مؤلفات موسيقية، للأوبرات والسيمفونيات، يمكن استخدامها في المنازل للعزف على البيانو، دائماً وأبداً، ما كان بالإمكان، طبعاً، الاستغناء عن عزف الموسيقى بالأسلوب التركي أيضاً. ويمكننا التدليل على هذه الحقيقة من خلال موتسارت ثانية، واللحن الذي ألفه للفصل الثالث، من السوناتا٣٣١ KV. فهو قلد هاهنا، بنحو ناجح، «الصخب» المنبعث من آلات النقر، أو الضرب، وراح يعزفها على البيانو. ففي عصر موتسارت، أعني إبان كان مواطنو فيينا، يستخدمون الفن، لتصعيد الفزع من الأتراك، وحين كان الملحنون، يؤلفون الأعمال الموسيقية، بأسلوب الموسيقى التركية، أخذ المرء يصنع أجهزة بيانو تحتوي على خانة مخصصة لعزف الموسيقى الانكشارية. وبهذا المعنى، فإن آلة النقر «التركية» كانت موجودة في كل منزل، من منازل فيينا.

ففي ذلك العصر ما كانت توجد آلات للنقر. وهكذا، تعين على المرء أن يكون مبتكراً، إذا ما أراد تلحين «موسيقى تركية». ففي كونشرتو الكمان، رقم خمسة، ٢١٩ KV، طلب موتسارت من العازفين على التشيلو، أن ينقروا بالأقواس، على أوتار آلاتهم (أي أنه استخدم التقنية التي يطلق عليها مصطلح (col legno). وبهذا النحو استوحى موتسارت الصوت المنبعث من طبل يُنقر عليه بمكنسة.

وثمة أمر متميز الأهمية بقدر تعلق الأمر بأوبرا «الاختطاف من السراي». فهذه الأوبرا جرى عرضها لأول مرة في عام ١٧٨٢ في فيينا. وقبل ستة أعوام من هذا التاريخ، صدر قرار يعمم اللغة الألمانية، كلغة رسمية في كافة ربوع إمبراطورية الهابسبورغ. وعلى خلفية هذا القرار، غير أولو الأمر اسم مسرح المدينة، من «مسرح بورغ» (Das Theater nächst der Burg)، إلى «المسرح القومي الألماني» (Deutsches Nationaltheater). وبعد عام فقط، أمر القيصر يوسف الثاني، بتأليف أوبرا قومية ألمانية. وهكذا، ولأول مرة في التاريخ، تقرر عرض أوبرا، يتخاطب فيها المغنون بالألمانية، وذلك لأن القيصر كان مهتماً، بضرورة أن يستقطب المسرح، اهتمام أوسع قدر ممكن من كافة فئات المواطنين.

وتأسيساً على هذا كله، تم تكليف موتسارت، برعاية حفلة الافتتاح موسيقياً. وتلبية لهذا التكليف، كتب موتسارت موسيقى لمادة تركية. وبهذا المعنى، يمكن القول، إن المسرح القومي الألماني قد بدأ نشاطه، بأوبرا تركية الطابع. وليس بخاف أن من حق المرء، أن يسأل عما إذا كان صنيعٌ من هذا القبيل ممكن التحقق، في اليوم الحاضر أيضاً؟

وفي الواقع، لم يكن موتسارت أول مؤلف موسيقي، تسحره الموضوعات الشرقية. فقبل موتسارت، وقبل تأليفه أوبرا «الاختطاف من السراي»، كان كريستوف فيليبالت غلوك قد ألف واحدة من أهم الأوبرات. فهو ألف ـ في فيينا أيضاً ولكن للمسرح الفرنسي ـ عملين موسيقيين: في عام ١٧٦١ أوبرا «القاضي المخدوع»، وبعد ثلاث سنوات من ذلك، أوبرا «اللقاء غير المتوقع أو حجاج مكة».

وتدور أحداث هذه الأوبرا، حول الأمير علي البصري، وسعيه للعثور على خطيبته رضية، التي جرى اختطافها وضمها إلى حريم سلطان القاهرة. ونجح الاثنان في الهروب من القاهرة، بفضل الرشوة التي أعطياها راهباً يعيش من الصدقات اسمه كاليندير (Calender)، ونجحا في التسلل برفقة قافلة حجاج ذاهبة إلى مكة. بيد أن كاليندير لعب على حبلين، وأفشى سرهما، لدى السلطان. لكن السلطان رأف بالخطيب وخطيبته وعفا عنهما.

ونعثر، في أوبرا غلوك أيضاً، على ذات الموضوع، الذي تناولته أوبرا موتسارت الموسومة «الاختطاف من السراي»، والمؤلفة بعد أوبرا غلوك: موضوع التأكيد على عدالة السلطان المسلم، وتفضيله العفو، بدافع من المشاعر الإنسانية، وحباً في إحقاق الحق، أي إننا هاهنا إزاء موقف، كان الماسوني موتسارت قد عرضه أيضاً، في وقت لاحق (وذلك رغبة منه في الإشادة بالقيصر يوسف الثاني).

وكما هو معروف، فإن من مسلمات الأمور، في الأوبرا الجيدة أن يلعب، جنباً إلى جنب، الراعي «الخير» والشخص «الخبيث»، الذي جسده هنا كاليندير، الراهب الذي نادراً ما تمسك بأهداب الدين، طيلة الحياة، التي قضاها درويشاً متسولاً. فهو لا يتقيد بالقواعد المتعارف عليها، ولا هم له سوى أكل أموال الناس بالحرام. لا بل هو يذهب إلى ما هو أكثر شراً من هذا كله، فهو يختزن ويخفي الخمر في قبو مسكنه.

لقد كان كاليندير يمتع نفسه بنعم الحياة في الخفاء، ويتظاهر أمام الناس، بالفقر والفاقة وبحياة الضنك والحرمان. وبوسع المرء أن يرى، في هذا كله، تلميحاً إلى الوضع الذي ساد وقتذاك، أي حين أمر القيصر يوسف الثاني بإصلاح الأوضاع في الأديرة، وبضرورة اختبار النفع الحاصل من كل واحد منها. وبهذا المعنى، ومن خلال الاستعانة بدرويش مسلم، جرى توجيه النقد إلى الرهبان الكاثوليك.

دراويش في الأوبرا

ومن حق المرء أن يمعن النظر أيضاً، في دقة ما كان الأوروبيون يعرفونه عن الإسلام في القرن الثامن عشر. فكريستوف فيليبالت غلوك يترك أحد الدراويش يترنم بنص، مع أنه غير مفهوم أبداً ولا أصل له بأي حال من الأحوال، أعني النص الذي ترد فيه عبارة (Castagno castagno)، إلا أن غلوك يزعم بنحو مثير للاستغراب: "إن هذه النصَ نشيدٌ كان محمدٌ يتغنى به في الخفاء، وهو مستقى من القرآن".

وجرت العادة في القرن الثامن عشر، على أن يُلَّحن الحوار الدائر في الأوبرا الواحدة بأشكال مختلفة. ولهذا السبب، بالذات، توجد، أيضاً أوبرا، هي من تأليف هايدن، لكنها تدور حول نفس الموضوع الذي تدور حوله أوبرا غلوك. وفيما كان الحوار يدور باللغة الفرنسية في أوبرا غلوك، يُغني الفنانون في أوبرا هايدن، الموسومة

«أسترهازي» (Esterháza)، باللغة اللاتينية. وهنا أيضاً، أعني في أوبرا هايدن، يواجهنا الخبيث كاليندير ثانية. فهو على وشك إغراء شاب، اسمه عثمان، بالتحول إلى حياة الدراويش. فعثمان يتطلع للانتماء إلى رابطة من رابطات الدراويش، وذلك لأنه كان قد لاحظ، أن التغني بالنشيد ـ الذي لا يفهم، هو نفسه، مفرداته أصلاً - ، أعني النشيد القائل: "Castagno castagno"، يلقى الاستحسان عند الناس، ويدفعهم لأن يتصدقوا عليه بالمال الوفير. ولكن، ومن قبل أن يتغنى بهذا النشيد، عليه أن يرتل «لا الله إلا الله»، أي عليه أن ينطق بالشهادة الإسلامية. وهكذا، يترك هايدن ـ بقصد أو بلا قصد ـ شخوص الأوبرا، التي ألفها، ينطقون بالشهادة الإسلامية، كما لو كانوا قد تحولوا إلى الإسلام.

إن محاكاة اللغات الشرقية هو أحد الملامح المميزة للأوبرات، التي تسودها نزعة التعلق بالغرائب (exotische Opern). فمن ناحية، تطور ما يسمى بـ «أسلوب الثرثرة بكلام لا معنى له». فعلى سبيل المثال حاولوا محاكاة الكلمات العربية من حيث الرنين. وعلى خلفية هذه المحاولات، نشأت عادة التحدث بنحو سريع، يكاد أن يكون مقطوع النفس، اعتقاداً من الأوربيين، أن العرب يتحدثون بهذا الأسلوب، في الحياة العامة. ومن ناحية ثانية، نشأ أسلوب تضمين النصوص المختلفة مفردات عربية، من قبيل «الله» و «محمد» و «الكعبة».

وفي مقطوعته الموسيقية المسماة «أطلال أثينا»، يترك بيتهوفن جوقة المغنين، تنادي المرة تلو الأخرى: «الكعبة». أضف إلى هذا، أن النص بأكمله قد اشتمل على موضوع ملفت للنظر فعلاً، وذلك لأنه ينوه بمعراج محمد. فقد جاء في النص:

في ثنايا أكمامك
حمَلتَ القمرَ
الكَعبة! محمدا!
ولقد امتطيت البُراقَ المنيرَ
لتعرج به إلى السماء السابعة
أيها النبي العظيم! الكعبة!

وعموماً، لا مندوحة لنا من القول، إن المعارف المحدودة عن الثقافة واللغة، كانت لا تزال لم تتطور، بعدُ، بالنحو المطلوب. كما أن تقنيات الاستشراق اللغوية كانت في بداياتها الأولى، وبالتالي، فإنها ما كانت تسمح بالانتفاع من المفردات والجمل بالنحو الصحيح. وبرغم هذه الحقيقة، لا يجوز للمرء أن يتجاهل حقيقة، أن الإمبراطورة ماريا تيريزيا، قد أمرت في وقت مبكر، في العام ١٧٥٤، بتأسيس أول أكاديمية ملكية مخصصة لشؤون الشرق في فيينا، وأن هذه الأكاديمية قد منحت الراغبين، الفرصة لتعلم العربية والفارسية والتركية. وما من شك في أن يوسف فون هامر، كان ولا يزال، واحداً من أشهر خريجي هذه الأكاديمية. فترجمته لديوان الشاعر الفارسي حافظ الشيرازي ألهمت غوته وحفزته لأن يؤلف "الديوان الغربي الشرقي".

الشيرازي و «الديوان الشرقي ـ الغربي» لغوته

حين قرأ غوته قصائد حافظ، انتابه حماس شديد ووجد نفسه ـ كما أقر هو نفسه بذلك ـ مدفوعاً دفعاً شديداً لمضاهاة الشاعر الفارسي من حيث «غزارة الإنتاج». وتعززت غزارة الإنتاج بفعل قصة حب جارف أيضاً. فغوته كان قد هام حباً بالممثلة النمساوية مريانة فون فيليمر، وراح، هو ومريانة هذه، يتبادلان رسائل حب مكتوبة بالشفرة. وما كانت هذه الشفرة، في أغلب الأحيان، سوى أرقام القصائد الواردة في ترجمة فون هامر لديوان حافظ. وهكذا، انكب غوته على دراسة كافة المصادر المتاحة، وراح يؤلف ديواناً شعرياً، يستلهم قصائد حافظ. وعارضت مريانة قصائد غوته بقصائد مماثلة. ودخل هذا الحب ـ الذي ما كان مكتوباً له أن ينتهي نهاية سعيدة ـ التاريخ الأدبي بهيئة حاتم وزليخا.

ولم يدم الأمر طويلاً، حتى راح بعض الموسيقيين، يؤلفون الألحان لهذه القصائد. وكان فرانس شوبرت، على سبيل المثال، من أوائل الموسيقيين، الذين نجحوا نجاحاً كبيراً في تلحين هذه القصائد، التي يقول فيها غوته، تارة مخاطباً غدائر الحبيبة: "أيتها الغدائر، أنت تأسرينى في دائرة المحيا!" (قصيدة «زليخا» رقم ٢١ في كتاب زليخا، الديوان الشرقي) ، وتارة ثانية مخاطباً الريح: "أيتها الريح الغربية كم أحسدك على أجنحتك الرطيبة: لأنك تستطيعين أن تحملي إليه نبأ ما أعانيه من آلام الفراق!"، (قصيدة «زليخا» رقم ٣٩ من نفس الكتاب)، ويتغزل بعيونها تارة أخرى قائلاً، في قصيدة «سر» رقم ١٤، في كتاب العشق): "على عيون الحبيب، دارت جميع القلوب".

ويمكننا، بلا عناء، التدليل على أن الملحنين ظلوا، حتى الزمن الراهن، مسحورين بالنفس الشرقي، الكامن في هذه القصائد. فعلى سبيل المثال، كتب الألحان الموسيقية لقصائد زليخا روبرت شومان وفيلكس مندلسون وشقيقته فاني هنزل، وكذلك مؤلفون موسيقيون ينتمون إلى القرن العشرين، نذكر منهم أنتون فيبرن ولويجي دالابيكولا. أضف إلى هذا أن العديد من قصائد «الديوان الشرقي ـ الغربي» قد جرى تلحينها من قبل موسيقيين كثيرين، نذكر من بينهم كل من هوغو فولف وريتشارد شتراوس وغوتفريد فون آينم.

ولم تكن هذه القصيدة أو تلك، من قصائد غوته، المستوحاة من قصائد حافظ، هي فقط المنهل العذب، الذي غرف منه العديد من ملحني ذالك الزمن. فالبعض من قصائد حافظ، أيضاً، تم تلحينها، على سبيل المثال، من قبل يوهانس برامز وأوتمار شوك وكارول جيمانوفسكي.

وانطوى تلحين برامز على أمر متميز، كانت له علاقة مباشرة، بالترجمة التي قام بها جورج فريدرش داومر، لقصيدة حافظ المتقيدة بالوزن والقافية. فهو لم يترجم هذه القصيدة الغزلية، إلى الألمانية، بأسلوب نثري، بل أصر على ترجمتها بأسلوب شعري، بأسلوب يلتزم بالوزن والقافية، رغبة منه الاقتداء بحافظ.

وكانت هذه القصيدة تقول:

يا مَلَكتي، ألا ما أروعَ البهجة،
التي يسبغها عطفُك ورفقُك!
فابتسمي، فنسائمُ الربيع تجري
في فؤادي، نشوةً وغبطةً!

والأمر الذي تجدر الإشارة إليه، هو أن برامز أراد التقيد بالقافية، إلى أبعد حد ممكن عند تلحين القصيدة، ولذا فإنه لحن فاصلاً

موسيقياً، يفصل بين البيتين الثاني والثالث، وذلك ليسهل عليه الاحتفاظ بالوزن، الوارد في ترجمة داومر، أي أنه لحن فاصلاً موسيقياً يسمح له الفصل، موسيقياً، بين قافية البيت الثاني وقافية البيت الرابع.

والأمر المميز لديوان حافظ الشيرازي، هو أن ديوانه لا يزال، حتى اليوم الحاضر، يُستخدم للفأل وقراءة الطالع. وكان الملحن النمساوي أندرياس وايكيدال قد ألف عام ٢٠٠٢ قطعة موسيقية، اسمها «فأل حافظ» (Hafis-Orakel)، تُعزف على البيانو (أو الناي)، وتُغنى بصوت السوبرانو. وغني عن البيان، أنه ليس بالإمكان تلحين مجمل ديوان حافظ الشيرازي، لكي يقرأ المرء فيه الطالع. وتبقى هذه الحقيقة قائمة، حتى وإن اعترفنا، أن العادة لا تزال جارية، في إيران، في أن يقتني المرء، في الشارع، ظروفاً تشتمل على هذا البيت أو ذاك من قصائد حافظ. وهذه الظاهرة، هي التي أراد وايكيدال، الإشارة إليها موسيقياً، على ما يبدو. وكان قد لحن قصيدة حافظ، بحيث يأتلف اللحن مع كل بيت يتلو البيت السابق عليه. وما من شك في أن الأمر، سيستغرق زمناً طويل، إلى أن يتم تلحين كافة الصيغ، والبالغ عددها ٥٠٤٠ صيغة، في هذا المشروع الموسيقي.

وهكذا نلاحظ، أن الأغنية الألمانية تزخر، بالموضوعات المستقاة من الشعر الفارسي، لا بل نلاحظ ما هو أكثر من هذا، نلاحظ أن هذه الأغنية تستوحي صيغة القصيد القصيد الفارسي إلى حد بعيد جداً. على صعيد آخر، فإننا مدينون لكل من فون هامر وفريدرش روكرت - وهما شاعران كبيران - (نشرا ترجمات شعرية مهمة) وعالمان مرموقان، بالشكر على قيامهما، على وجه الخصوص، بترجمة أعمال أدبية، عربية وفارسية وتركية، جرى، من ثم، تلحينها. ويمكننا أن نشير هاهنا، على سبيل المثال وليس الحصر، إلى ترجمة روكرت لمقامات الحريري، فهذه الترجمة تولى تلحينها الموسيقار روبرت شومان على شكل أربعة مقطوعات موسيقية تحمل رقم op ٦٦. وعنوانا مفاده «صور من الشرق».

إلا أن هذا كله، كان وضعاً استثنائياً فعلاً. فمن يمعن النظر في الحالات والظواهر الأخرى، يكتشف بيسر، أموراً مثيرة للاستغراب، وطرائف مثيرة للعجب.

ففي عام ١٨٣١، قام الموسيقار الفرنسي فيليسين دافيد برحلة إلى الشرق. والأمر المثير للاستغراب هاهنا، هو متاعه، فقد كان، في جملة هذا المتاع، جهاز بيانو، كان دافيد قد حمله معه وهو يجوب الصحراء. وفي وقت لاحق، كانت هذه الرحلة قد شحذت طاقاته وحفزته لتأليف قصيدته السيمفونية الموسومة «الصحراء» (Le désert)، علما بأن ما اشتملت عليه هذه السيمفونية من أغنية عنوانها «نشيد الصحراء» (Gesang der Wüste)، قد كان، في ذات الوقت «تمجيدا لله».

وواصل دافيد، تأليف القطع الموسيقية، الشرقية الطابع، طيلة ما كان قد تبقى له من حياة، وتحول إلى أهم ممثلي الاتجاه المتعلق بالغرائب، في عالم الموسيقى. وعلاوة على هذا كله، كتب دافيد أوبرا اسمها مستقى من الاسم الفارسي «لاله رخ» (Lalla Roukh). وكانت هذه الأوبرا مستقاة من إحدى روايات الشاعر الايرلندي توماس مور، وهي رواية كان قد ذاع صيتها في ألمانيا أيضاً وقتذاك، وكانت قد ساهمت في تعزيز شغف، ألمانيا أيضاً، بالشرق. وكان روبرت شومان، واحداً من جملة أولئك، الذين طغى عليهم هذا الشغف. وهكذا، شجعته هذه الرواية على تأليف قطعة موسيقية دنيوية الطابع، وإن كانت تدخل في عداد الموشحات الدينية (Oratorium). وتخللت هذه القطعة الموسيقية، أناشيد غنتها جوقة من حور العين. وإذا كان القرآن قد أشار إلى أن الله يَنعُم على المسلمين الأتقياء بحور العين في الجنة، فإن روبرت شومان يترك جوقة حور العين، تُزين بالزهو السلالم الموصلة إلى الله.

والمؤذن، أيضاً، يغني

ومنذ زمن بعيد جداً، مارس المؤذن، ولا يزال يمارس، تأثيراً قوياً، في إلهام الموسيقيين الأوربيين. وبما أن الإسلام لا يَكتب العزوبيةَ على رجال الدين، وبالتالي، فإن رجل الدين المسلم مطالب بالزواج أصلاً، حاله في ذلك حال كافة المسلمين الآخرين، لذا لم يكن، أمراً نادراً، أن يعشق رجل الدين المسلم، ويكابد آلام الغرام. وكان كارول جيمانوفسكي أيضاً، قد تعرض لهذا الموضوع في أناشيده المسماة «أغاني المؤذن الولهان». وبرغم أن الموضوع كان يحتم، أن يؤدي هذه الأغنية مغن من الرجال، وذلك لأن المؤذن يتحدث فيها عن شغفه بواحدة من النساء، إلا أن شومان ترك هذه الأغاني تُغنى من قبل مغنية.

وكما هو معروف، فإن من الملامح المميزة للأذان، هو أن المؤذنين في الجوامع المختلفة لا يؤذنون في وقت واحد أبداً، بل في أوقات مختلفة يتخللها تفاوت من بضعة ثوان. وغني عن البيان، أن هذا التفاوت الضئيل، يعطي الانطباع باندلاع فوضى عارمة، وصخب شديد، وذلك لأن الجميع يؤذنون بنحو تتزاحم

فيه الأصوات. وتظل هذه الحقيقة قائمة، حتى وإن ظل المرء قادراً، على سماع المؤذنين، يؤذنون بأصوات مختلفة القوة، وذلك بحسب المسافة الفاصلة بين السامع والجوامع، التي ينطلق منها الأذان.

ففي أوبرا «حلاق بغداد» للموسيقار بيتر كورنيليوس، يوجد مشهد، مثير للعجب بنحو شديد، ومن وجوه مختلفة. ففي هذا المشهد، يقف ثلاثة مؤذنين على خشبة المسرح، وخلف الكواليس أيضاً، منادين ـ بنحو متفاوت زمنياً بعض الشيء ـ «الله أكبر». والأمر المثير للاستغراب، هو أن الجمهور يسمع ثانية، من ثم، أصوات نسائية تكبر وتنادي بالأذان. وعلى ما نعتقد فإننا لسنا بحاجة، للتأكيد هاهنا، على أن الأصوات النسائية لا وجود لها أبداً في المناداة بالأذان.

وما من شك، في أن بعض الموسيقيين، قد خلطوا بين الأمور، وزعموا ما لا يُعقل، بأي حال من الأحوال. ففي حين استغرق المؤلفون، موسيقياً، بما فيه الكفاية، في الألحان ذات الطابع الشرقي، كانت هناك أيضاً نصوص تدعوا للاستغراب فعلاً. فعلى سبيل المثال، كتب الموسيقار السابق الذكر فيليسين دافيد، عملاً موسيقياً، عنوانه المؤذن العظيم «اللطف»، ويتميز بأن المؤذن يخاطب الجمهور من مئذنة الجامع قائلاً: السلام عليكم، ويرد على نفسه بنفسه قائلاً: وعليكم السلام.

نادية كيالي: ملحنة وكاتبة متخصصة في الموسيقى في فيينا. عرضت مدينة أوسنابروك الألمانية الأوبرا التي ألفتها بعنوان: «Neda»، وهي أوبرا مستلهمة من الشاعر الفارسي نظامي وحركة الاحتجاجات في إيران أيضا.

ترجمة: عدنان عباس علي

أحمد الواصل Ahmad Al Wasel

«كلاش» ملك الراب السعودي

صوت الرفض والهوية العصية ولعنة جدة

"أحالت هيئة التحقيق والادعاء العام فرقة «كلاش» الشهيرة للمحكمة بلائحة اتهام تضمنت تشكيلها لمجموعة من الشباب يقومون بتأليف وأداء مقاطع غنائية تحتوي على السب والشتم والاستهزاء بفئات من المجتمع «الحضر» و «السود» وتسلمت المحكمة ملف القضية على أن تبدأ خلال أسبوعين ...".

طالعت بعض الأعين السعودية هذا الخبر في صحيفة عكاظ المحلية. ربما لم يلفت أحد لحظتها غير أن هذا الخبر بدعواه الكيدية والضبطية يقصد الرابر الشاب كلاش (يدعى محمد الغامدي مواليد ١٩٨٦)، وهو عضو مؤسس لفريق «عيال الغربية»، وبسبب أغنية الراب الشهيرة «الكول» (ذات الأجزاء الثلاثة) وأغنية «كلاب جدة»، وأغنيات أخرى لسواه لم تكن له ولكن بسببها تعرض للسجن لمدة ثلاثة أشهر بين عامي ٢٠٠٧ و ٢٠٠٨.

كشفت هذه الحادثة من أنه خلال بداية القرن الواحد والعشرين اكتشف السعوديون أن أبناءهم أدخلوهم إلى قلب المواجهة مع الذات والمجتمع على عكس ما انشغل به الرأي العام الدولي عن السعودية باعتبارها مركزاً ينتج الإرهاب، ويصدره بامتياز طبعاً، بما يمثل من تطرف إيديولوجي، وإسلام جهادي، ومعاداة الآخر.

لقد تحدى كلاش (المولود عام ١٩٨٦) بشهرته أسامة بن لادن (الذي مات مقتولاً في خضم الثورات العربية ٢٠١١)، فقد استطاع هذا الشاب أو الرابرز الذي أصبح ملكاً متوجاً في الشبكة العنكبوتية والتواصلية (المنتديات والجوالات) باعتباره أحد أكثر الشباب انتشاراً وتأثيراً في الـ يوتيوب عام ٢٠١٠ أن يتحول إلى رمز ملهم تنشأ منتديات ومواقع باسمه، وتستقطبه المحطات الفضائية للمشاركة في برامج حوارية، وتعد مشاركته رفعاً لأسهم مشاهدة البرامج التلفزيونية (بيني وبينك الجزء ٣ في الـ MBC في شهر رمضان ٢٠٠٩).

تتحدث هذه الدراسة عن «الراب السعودي»، ونشأته بوصفه فناً احتجاجياً، ومكان النشأة في جدة مدينة الهجرة، والتكوين الكوسموبوليتاني لشعوب من العالم الإسلامي، وملامح الثقافة السعودية الجديدة، وفن الراب واختلافه عن فنون الغناء السعودية، والصورة الافتراضية لمستقبله حسب نجومه وقدراتهم الفذة.

عروس البحر وأهلها

يبدو أن خرافة، وليس أسطورة، وجود قبر حواء في مدينة جدة ينفيها قطعاً فن الراب. هذا الفن الذي نشأ ليعبر عن قلق المكان والذاكرة والهوية والتاريخ.

كلاش وعبادي وقصي وموني، وهي أسماء الرابرز، أو بأسماء الفرق: عيال الغربية ووكر العصفور وأساطير جدة (أو أبطال جدة). كلها أسماء تعبر عن هويات أبناء جدة. أخذت جدة لقبها من وجودها على البحر الأحمر. «عروس البحر» لقب يوحي بدلالة حضارية مكنتها من صنع ذاكرتها عند أهلها. تاريخ المدينة ليس قديماً، وهي نشأت على هامش مدن أقدم منها. الضرورة الاقتصادية أنشأتها.

جدة مدينة المهاجرين بامتياز. ربما جميع المدن الكبيرة بأنواعها مدن الهجرة، ومن ثم تتحول إلى مدن الاستقرار والنماء التحولي. غير أن جدة ميناء بين مدينتين مقدستين (مكة المكرمة والمدينة المنورة) فالأولى مدينة الإله والثانية مدينة النبي، وهي المدينة ذات الوجه الآخر للوجه المقدس لتلك المدينتين، فهي الوجه المدنس. هذا الدنس هو انعكاس لحالة الممنوع والمخفي والمكبوت الذي يتسرب إليها من تلك المدينتين خاصة من مدينة مكة. قبل أن تكون - وتبقى على هذا المنوال - مدينة المهاجر مكونة لحالة اللانظام المتمثلة في الخوف والتوتر والاضطراب.

إنها مدينة الصدمة والأزمة، وهي تتيح لهذا المهاجر فرصة لإعادة تنظيم الحياة عبر المقدرة على تجاوز هذا اللانظام نحو «الولادة من جديد»، وهي تساعده في تطور قدراته الإنتاجية.

كل من عرف (أو درس بالأحرى) مدينة جدة من المؤرخين والرحالة سابقاً مثل القاضي نجم الدين المالكي (ت ١٣٨٨). في أول مؤلف عن جدة «تنسم الزهر المانوس عن ثغر جدة المحروس»، والفارسي ناصر خسرو قبادياني (١٠٠٤ - ١٠٨٨ م)، والسويسري جون لويس بوركهارت (١٧٨٤ - ١٨١٧)، من باحثي الاجتماع والسياسة والاقتصاد لاحقاً أو المعاصرين يؤكدون أنها مدينة: الهجرة والتجارة فهي مركز جذب سكاني تحولت على مر التاريخ إلى مدينة مواطنة عالمية. إذ أنها قاعدة النشاط التجاري والدبلوماسي لإقليم الحجاز.

ولعل التحول الاقتصادي الأهم الذي استقطب لجدة سكاناً جداً بسبب الطفرة البترولية عام ١٩٧٤ حيث تطورت الأنشطة الاقتصادية فيها، ونشأت متطلبات حياتية دفعت بهجرات جديدة من الداخل السعودي، واستقدام عمالة آسيوية (الهجرة المنظمة) لتعبئة وظائف في المهن الخدماتية: الطبية والسياحية والبنكية.

غير أن الهجرة العشوائية بدت واضحة، وإن كانت بدأت منذ منتصف القرن العشرين، حين تجاوزت الحاجة الأساسية في مرحلة الإعمار والازدهار، فتحولت إلى مدينة كبيرة ذات ضواح منعزلة إذ شكلتها هجرات لجماعات وافدة آسيوية (هندية وباكستنية وأندونيسية) وأفريقية (حبشية وصومالية ونيجيرية) شكلوا ثقافات ثانوية جعلت منهم جزراً منعزلة لم تنصهر في مجتمع جدة الأساسي، ولم تتمكن المؤسسات الرسمية والأهلية من الاستيعاب والخدمة وامتنع لديهم التأقلم والتكيف، فنشأ حزام الفقر والجهل الجديدين، وهو المجتمع الجداوي الثانوي. إنها مجتمعات جدة المتكاثرة. وجوه جدة المتنافرة. وجه آسيوي هندي وآسيوي أندونيسي وآسيوي تركي ووجه أفريقي ووجه عربي سوري ومصري.

كلاش

Photo: Klash

نشأت إثر ذلك ثقافة «التطنيش» أو التظاهر بعدم معرفة ما يجري أو أن ما يجري لا يستحق الاهتمام، وهي ثقافة تقترب من مفهوم ثقافة الفتور (coole culturr)، وهو الاتجاه السلوكي الذي مارسه الرجال السود في الولايات المتحدة أثناء زمن العبودية.

إن ثقافة التطنيش أو الفتور هي صورة عن الاضطراب الاجتماعي. إنها سلوك سلبي يدفع إلى انعدام الالتزام الاجتماعي والقانوني. ما يدفع إلى تطور آليات الضبط القهري كالقانون وأساليب التنشئة الاجتماعية، والضبط المقنع كالعادات والتقاليد والأعراف التي تعكس عن حالة اللامكانية واللاتوطنية. إنها اغترابات متعددة. وهي حالة فرعية عن أثر تحولات المجتمع التقليدي التراحمي نحو المجتمع المعولم التعاقدي.

لقد عبرت عن هذه حالة الاغتراب الأولى أغنية لطلال مداح (١٩٤١-٢٠٠٠) مثل: «أغراب» (١٩٧٥)، ومن الطريف معرفة أن صناع الأغنية من أبناء جدة فشاعرها محمد العبد الله الفيصل من نجد وهو أمير، وملحنها سراج عمر من أصول يمنية - حضرمية، ومغنيها من أصول حضرمية ـ مصرية. كذلك يمكن أن نورد نموذجاً آخر، من حيث تشابه وضع مدن الخليج العربي كمدن هجرة أيضاً، وهي أغنية «غريب» (١٩٧٢) للشاعر الكويتي بدر بورسلي من ذوي الأصول الهندية، والملحن عبد الرب إدريس من جذور يمنية - صومالية،والمغني عبد الكريم عبد القادر من أصل عراقي ـ نجدي.

ولم يتمكن هذا الجيل، في الثلث الأخير من القرن العشرين، من تضافر مواهبه وتعاونها إلا نتيجة عن مراحل طويلة من الاندماج بمحاولات بناء هوية تنسجم وتتعاطى مع واقع غير مألوف تفهمها عبر فنونها المختلفة فتعبر عن "شكل من الاتصال والحوار بين بعضها والبعض الآخر".

ويتضح أن ما سبق كشف عن وجه المدينة بوصفها ميداناً تعاركياً أو ساحة معركة توجب تعلم آليات الدفاع والهجوم في آن واحد سواء باللفظ المتمثلة في فنون القول الشعبية كالنكت والأمثال والحكم أو البديهة الاجتماعية والتلاعب السلوكي في السخرية واللكاعة (المكر السلوكي)، وتمكر الفنون ببعضها فحين تستطيع الثقافة المهيمنة أن تبسط لغتها وتراكيبها ونمطها الشعري على فن الراب غير أن النمط الموسيقي واللحني المصاحب بالإضافة إلى الإيقاع وتنويعاته ليست من أصل ثقافة الكلام. إن المدن ذات التعددية الثقافية تتيح فرص تشكل هوية بعض عناصرها معزولة عن الأخرى ولكنها توليف جديد لهوية ذات مواطنة عالمية.

توليف التعابير الرافضة

إذا كانت فنون الأداء التقليدية في الغناء الدنيوي أو الإنشاد الديني تعبيرات إبداعية عن مختلف الحالات الإنسانية في قوالب شعرية وأنماط لحنية وأنواع إيقاعية مختلفة، فإنها لم تخرج، عند فن الغناء،عن إطار الحالة الشخصية في التواصل العاطفي مع المحبوب ومعاناة العلاقة العاطفية أو الاحتفاء المناسباتي في حفلة الخطبة والزواج ومولد طفل جديد، أو التواصل الروحي، عند الإنشاد الديني، عبر الابتهال إلى الإله ومدح الرسول وذكر فضائله.

وإذا كانت فنون الكتابة الأدبية تنوعت في استحداث أجناس ، متجاوزة للموروث الأدبي في المقامة والقصيدة التناظرية ومواضيعها

في الغزل والمدح والرثاء، مثل القصة القصيرة والرواية وشعر (كسر صورة الوزن التقليدي) في الحس القومي وتوظيف الأسطورة ومجاز المعيشة اليومية، وتعدد المدارس الأدبية كالرومانسية والرمزية والواقعية والحداثية وما بعدها، فإن فن الغناء تجاوز صوره التقليدية في الموال والموشح والقصيدة نحو الأغنية الحديثة ذات الألوان الشعبية والطربية والرومانسية والدرامية.

ولكن شكلت الأغنية الجماهيرية، وهي نقيض الأغنية التقليدية والشعبية والحديثة، صورة تجارية ذات سيطرة سياسية، ومن نتائجها أن تحولت إلى نمط واحد مبتذل الأفكار في المحدودية والتكرار، فخلقت فجوة في تلقي الاقتراحات الطليعية في الأغنية المختلفة، والاغتراب عن الثقافة الموروثة والتقليدية والشعبية، وتسفيه ذائقة الكبار وتشويه ذائقة الأطفال والمراهقين، وتقويض النسيج الاجتماعي بتحويله إلى "ذرات متناهية حيث يفقدون التزامهم تجاه الجماعات الاجتماعية الصغيرة ويصبحون غير قادرين على التفاعل مع بضعهم بطريقة ناجحة. وبدلاً من ذلك يصبح الناس منعزلين"، فيرتبطون فقط في الإيديولوجيا الرسمية الشمولية، والإعلام الجماهيري المسيس، والاتجاهات الفكرية الدجالة.

ظهر فن الراب العربي باعتباره فناً هامشياً ومختلفاً يقطع صلة مع ما مضى غير أن فرص تبريره واضحة عند فناني الراب العرب بتجذيره في فن الشعر العربي خاصة، في ما يدعى بشعر النقائض (القرن الثامن الميلادي) المعتمد على موضوعة الهجاء وتحقير الخصم والتعريض بعيوبه وسقطاته، والفخر بالأصول النبيلة والبطولات والسلوكيات الفاضلة كضيافة الغريب وحماية الضعيف.

كما يمكن أن أضيف إلى شعر النقائض في اللغة الفصحى شعر القلطة في اللهجة العامية، وهو من نتاجات الثقافة الشعبية، في أبعد تقدير لنشأته القرن السادس عشر الميلادي، من الشعر النبطي (الشعر العامي) إذ يعبر عن نمط من المحاور الشعرية ـ الغنائية يؤدى ملحناً وبمشاركة جماعية بين شاعرين، ومن عناصره الإيقاع والرقص البسيط (خبط الأرجل والتصفيق بالأيدي).

وقد ذكر أحد أعضاء فرقة A.K Arabian Knights المصرية، وهي محاولة تبريرية لنشأة هذا الفن، عن صلة الراب بشعر المفاخرات العربي أيام سوق عكاظ (القرن السادس الميلادي) كذلك أكد الرابر كلاش ذات الأمر بصلته شعر الهجاء العربي القديم.

وهذه نظرة تجذيرية لا ترى في دور الإيقاع والموسيقى المختارة سوى شكلانيات معاصرة لمحاولة مخاطبة العالم بفن مشترك نقله الأفارقة المعولمين. هؤلاء الأفارقة لم يكونوا أفارقة أصلاء حين أنشأوا هذا الفن في الولايات المتحدة من فنانين ذوي أصول مخلطة من الساحلين الشرقي والغربي للولايات المتحدة، وأبرز من كان وراء تحويله إلى نمط غنائي الجامايكي كول هيرك (مواليد ١٩٥٥).

وتطور الراب عبر خطين: أولهما خط من شعراء أفارقة شعبيين تناولوا قضايا اجتماعية وسياسية عن العنصرية ضد السود وحمل المراهقات ووحشية الشرطة بينما راح الخط الثاني لمجموعة أخرى يعرض سلوك حياة العصابات والجريمة. غير أن الأمر البارز في الراب، سواء كان أفرو ـ أمريكيا أو عربياً أنه حمل مواضيع إنسانية تعتني بالمهمشين وقضايا العنف والجريمة والعنصرية والتمييز.

غير أنه يمكن اعتبار فن الراب، وقبله الجاز والبلوز، فنوناً تطورت بتدخل عناصر متعددة أحدها العنصر الأفريقي، وبما أن الثقافة الأمريكية ثقافة نقل وصهر، فيمكن احتمال العنصر العربي أحد الطبقات الجيوفنية (أرضية تاريخ الفن) لهذه الفنون الثلاثة. إذا تذكرنا أن الأفارقة الذين هاجروا إلى أمريكا أو هُجِّروا إليها كانوا عبيداً عند عرب الأندلس (٧١١ ـ ١٤٩٢)، وربما عبيداً عند بني هلال وسليم الذين انتشروا في شمال أفريقيا في عصر الدولة الفاطمية (٩٦٩ ـ ١١٧١)، وقد نقلوا ثقافة أسيادهم، ومنها العنصر العربي في الأنغام والتقاليد الشعرية العامية في الشعر البدوي (الذي يسمى نبطياً)، ومنه شعر القلطة ـ الذي أشير إليه سابقاً ـ وهو فن المحاورة الشعرية.

ولعل دخول الرابر الأمريكي الأبيض Eminem (مواليد ١٩٧٢) قد حسم مسألة تداخل أكثر من عنصر لتشكيل هذا الفن أو ذاك، فكأنما مهد لانطلاقة هذا الأبيض لقيادة فن الراب الأسود وفاة أسطورتين: Tupac (توفي ١٩٩٦)، B.I.G (توفي ١٩٩٧). فهو أهدى العالم الأبيض فرصة اكتشاف المخبوء من الثقافة السوداء فيه، ولعلنا نذكر كيفية انتقال أغاني وموسيقى الجاز والبلوز والروك آند رول من السود إلى البيض، إذ يصف ذلك بول غيلروي Paul Gilory: "لقد تجاوزنا منذ زمن طويل، في الثقافة الأمريكية،التمسك الحصري بأصالة النشر"، ويمكن أن تمتد مقولة الثقافة الأمريكية إلى الثقافة في عالم مدن التعددية الثقافية.

وقد رأى الرابر الجزائري رابح أوراد أن فن الراب وريث فن الراي الذي دخل مرحلة الاحتضار، غير أن السبب السياسي وراء نشأة فن الراب في الجزائر باعتباره شكل تعبير احتجاجي ورافض كان على خلفية أحداث عام ١٩٨٨ يوم انتفض آلاف التلاميذ والعاطلين عن العمل من الشباب ضد غلاء أسعار المواد الغذائية ونظام التعليم المهترئ في عهد الرئيس الشاذلي بن جديد، وقتل الجيش الجزائري منهم ٥٠٠ ألف قتيل بينما يعلل تامر النفار عضو فرقة دام الفلسطينية أن سبب نشأة الفرقة "المخدرات والقتل في «اللد» أصبح روتيناً يومياً".

عولمة العبيد الجدد

يبرز الراب العربي شخصيات من الفنانين الشباب العرب يمثلون صور الهجرة والمنفى، والانتقاد والرفض الاجتماعي والسياسي، والهامش الفني غير الاحترافي.

إذن، نشأ الراب العربي على خلفية أحداث عنف دائمة أو تهميش تمييزي على مستوى الفئة العمرية أو الجنوسة.

ونرى شباباً فلسطينيين (غالباً في مخيمات اللاجئين اللبنانية وفلسطين المحتلة) يشعرون بالاضطهاد والنفي الداخلي والوطن المستحيل، يمثلهم: فريق الأطرش، كتيبة ـ ٥، آي ـ فويس (i-vioce)، mc-waleed، وفريق دام (Dam)، كذلك عند المهاجرين من العرب (تونس ، الجزائر، المغرب) في أوروبا (فرنسا وبلجيكا وهولندا) من حيث الشعور بالغربة المستمرة وانعدام الاندماج والاستبعاد الاجتماعي والسياسي حقوقياً، وهو ما نراه في أعمال الرابر الهولندي صلاح الدين (من جذور مغربية ـ جزائرية) الذي تجول في العالم مع الرابر الأمريكي يو ـ تانغ كلان كذلك نرى أن جدة مدينة المهاجرين الأبدية باعتبارها عتبة تحمل الوجه الآخر غير المقدس

الذي لا تحمله المدينتان المقدستان بحالة ذات التكوين المسالم والتراحمي والمتسامح، فهي مدينة المهاجرين غير المتآلفين، وذوي الثقافات المتعددة ـ المتنافرة من الشرق الآسيوي والغرب الأفريقي والجنوب الجزيري (من داخل الجزيرة العربية)، والعصبيات العالية في اضطرابها وقلقها الدائمين، وهي ستلد كل من الرابر قصي خضر (مواليد ١٩٧٨) وكلاش.

ظهر فريق «دام» الفلسطيني وأصدر أول أعماله «أوقفوا بيع المخدرات» (١٩٩٨)، والثاني «مين إرهابي» (٢٠٠١). وقد أدت المغنية سميرة، معتمدة على أنغام وإيقاع الراب أغنية «يوم ورايوم» (٢٠٠٢) وصدر للرابر السعودي قصي خضر في أمريكا «The Life of a Lost Soul, (2002)» و «The Rebirth of kamelion: American-Made, Arabic Orignals (2005), Urban Legacy - AMusical Evolution (2005)».

وظهر بعد فريق دام فريق mtm المصري عام ٢٠٠٣ في مجموعة غنائية حملت عنوان أغنية ساخرة «أمي مسافرة» واكبها فيديو كليب شهر، وصدر بعدها «تليفوني بيرن» (٢٠٠٤). وانطلق فجأة الرابر المصري mc amin وقدم أكثر من مجموعة متوالية: Black Attack (2006), Arab Rap Soldiers (2007), Desert Saga (2008), Hiroshima (2009). وقد أشرك المغني محمد حماقي الرابر الهولندي بيري مستيك في أغنيته «أحلى حاجة فيك» .

وشارك فريق «أرابيان نايتس» (A.K Arabian Knights) في أغنيات كتبت لأفلام مصرية «الحياة لو» (فيلم جنينة الأسماك ٢٠٠٨)، وشارك الفريق الممثل أحمد الفيشاوي في أغنية وضعت لفيلم «ورقة شفرة» (٢٠٠٨)، وأصدرت سميرة سعيد مع فرقة Fnaire المغربية «be-winner» (٢٠١٠)، كما شارك فريق y-crew بأغنية «احنا زحمة» في فيلم (ميكروفون٢٠١١).

وبعد أن صدر فريق كتيبة ـ ٥ أول مجموعة غنائية «أهلا فيك بالمخيمات» (٢٠٠٨) جاء الثاني بعنوان «طريق واحد مرسوم» (٢٠١١) كذلك أصدر فريق الأطرش اللبناني باكورته عام ٢٠١١ دون اسم.

وأصدر قصي خضر عملين آخرين: Don Legend the Kamelion (٢٠٠٨)، و Experimental Edutainment (٢٠١٠)، وفي المجموعة الأخيرة أشرك معه كل من المغني عبد الفتاح جريني ومنى أمرشه في أغنية any given day (٢٠١٠)، ولكن هناك فرق راب عربية ورابرز يشتهرون دون إصدار مجموعات غنائية برغم أنهم يعدون بذلك ولا يتمكنون، وأبرز تلك الأعمال أغنية «رايس البلاد» التي أطلقها الرابر التونسي الجنرال (حمادة بن عمر) قبل الثورة بأيام منتقداً الرئيس الهارب بن علي بعد ثورة الياسمين ١٤ يناير ٢٠١١، كذلك أطلق الفريق المصري A.K Arabian Knights أغنية rebel، ردا هجومياً إثر قطع وسائل الاتصال عن الثوار المصريين ٢٥ ـ ٢٧ يناير، ومن هؤلاء بطل هذه الدراسة كلاش إذ استطاع منذ بدايته عام ٢٠٠٤ أن يختبر قدراته وموهبته في مسابقات راب على مستوى الخليج العربي اشترك فيها مع مجموعة من الشباب السعودي من جيله مثل عبادي الذي سبقه عام ٢٠٠٢ و B.A.Z وفرقة كلاش عيال الغربية، وبعض الشباب العربي من مصر والأردن مكنته من الانطلاق عام ٢٠٠٧ حيث استطاع أن يتجاوز غرف المنتديات منطلقاً عبر خدمة البلوتوث وموقع يوتيوب، عبر أغنيات صنعت اسمه في ذاكرة جيل من المراهقين والشباب السعوديين.

بطولة احتراف الهامش

تمكن كلاش، وهو اختصار لاسمه الفني كلاشينكوف، من أن يكوِّن قاعدة عريضة لأسباب كثيرة ليس لمجرد شهرة البذاءة والتحقير في أغانيه العنيفة أو المتمردة "الكول، كلاب جدة، مصيبة جدة"، ولا الحس الاستكاني والاحتفالي في أغانيه والهادفة أو المدجنة "الأم، والاتحاد". بل يمكن أن نضع، بعد الاستماع المضني لنماذج فرق ورابرز مختلفة، ملاحظات تمثل الأسباب وراء تميزه:

١- الأسلوب المختلف، في توظيف طرق أداء تراعي النبر والتشديد، وتنوع الجمل الشعرية والحوارية والتعليق وتمثيل الأصوات واللهجات بحسب الفئات والطبقات.

٢- فرادة النص الشعري، بعدم تكرار الصيغ الشعرية الثابتة والمنقولة، وما لاحظته في نصوص أغانيه التنوع في الأوزان والقوافي.

٣- مغالبة الخصوم (تحطيم الطرف الآخر) حيث يتمكن الرابر كلاش من سحق خصومه بضربات قاضية على أسلوب اللكمات الخطافية في لعبة الملاكمة، فكأن الراب ملاكمة لفظية.

٤- تطور الهندسة الصوتية والتوزيعات الموسيقية والإيقاعية، وهو تكاتف جهود الملحن والـ DJ والموزع المحترف، وهذا يجعل من صناعة أغنية الراب الكلاشية ذات ميزة خاصة.

وما يؤكد ذلك الكتابات التي وضعت عن كلاش وفريقه «عيال الغربية»، فقد تحول حدث تعرضه للسجن عقاباً عام ٢٠٠٧ إلى حالة إيجابية كرست من صورته عربياً لا سعودياً.

ويمكن أن نتتبع خط الإنتاج لأعماله منذ بدايته ٢٠٠٣ في موقع راب قطر وراب الإمارات، ودخوله مسابقات التحدي مع رابرز من الخليج العربي التي من الممكن أن تكون تاريخ الراب السعودي حيث تأسست رابطة الراب السعودية على يد الرابر توماm (2 mam)، وهو من منطقة الجنوب ويعيش في الخبر شرق السعودية) باسم KSA connection، وضمت تحت رايتها : عبادي (مؤسس الراب السعودي الفعلي وهو من المدينة المنورة)، سطام، موني، وفريق عيال الغربية وعيال مكة ".

وقد خاض كل هؤلاء مسابقات التحدي مع رابرز من الإمارات والكويت أطلقت أسماءهم في فضاء الشبكة العنكبوتية، وتحالف كلاش وفرقته عيال الغربية مع عبادي (الذي سيؤسس فريق منظمة الجحيم لاحقاً) ضد خصوم الثاني، ولكن لا يمنع أن تعود خصومات بين رابرز من السعودية تكشف عن تنافر في الشخصيات أسبابها تعود إلى التركيبة الاجتماعية والطبقية والفئوية حيث تنكشف صراعات التحدي عن تمثلات لكل من الرابر، وما وراء الدوافع في هذه الحروب الألكترونية سوى العوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لكل واحد منهم.

فقد تحالف كل من موني Mooony (اسمه أيمن من جدة بينما أصله من مدينة جازان)، وفريق وكر العصفور الذي يتزعمه هاشم قزاز (وهو من الأسر الحجازية العريقة ومن بيوت تجارية) رغم ضعف الأعمال التي ينتجونها ضد كل من كلاش وفريقه عيال الغربية واشترك عبادي مع كلاش في حربه هذه.

فقد قدم كل من وكر العصفور وموني أغنيات تهاجم وتهين (الصروب) التي يقصد بها في ثقافة الحجاز الجديدة (البدو) وهي مفردة وصفية معيارية تقابل التعبير القديم (الشروق) بمعنى البدو

أيضاً بينما يطلق على أهل الحجاز (جدة ومكة والطائف) باعتبارهم (طروش بحر وبقايا حجاج) عناصر وافدة ودخيلة على سكان الجزيرة العربية كما يطلق على سكان المنطقة الجنوبية (٠٧) نسبة إلى مفتاح الهاتف الداخلي حيث يراها أحد المحللين الاجتماعيين انعكاس لـ «أنظمة السيطرة اللغوية» من الإيديولوجيا السياسية، وأدانوا سلوكيات عدة عندهم مثل قذارة أشكالهم، والنفاق الاجتماعي وسوء الذوق، ورغم أن كلاش منشغل في مسابقاته الخليجية إلا أنه لم يكن يغيب عنه ما ورد في تلك الرسائل الصوتية حتى تهجموا عليه مباشرة، وهذا بدافع الغيرة بعد نجاحه واشتهاره،في أغنيات وصفته فرقة وكر العصفور بعبارات تحقيرية «الخدمي، الفروج المشوي» بمعنى الوضاعة الاجتماعية لأنه من خارج المجتمع الجداوي والحجازي فوصموه بعار العمل خادماً. فرد عليهم باستعراض قدراته الفنية "كلاش العم يسكر الفم"، غير أن هذه الصراعات لم تشغل بال كلاش فترك الأمر ما بين أعضاء فرقته «عيال الغربية» وعبادي.

ولكن وراء ثلاثية «الكول» التي أشهرته قصة لم تكن ضمن التحدي ولم يطلقها عبر المنتديات وإنما عن طريق الجولات فهو يقول في أول حوار بعد أن أطلق أغنياته الثلاث: "أولا الأغاني التي أغنيها لا أقوم بطرحها إلا عن طريق البلوتوث بم وليس عن طريق منتديات الإنترنت بم وفكرتها جاءت بعد أن حصل موقف لا يمكن لأي شخص (غيور) أن يسكت عليه في أحد المنتجعات. وبالطبع لم أرضَ بما حصل و دفعني ذلك لتأليف هذه الأغنية".

يمثل كلاش صورة الشخصية السعودية ذات النمط الذي شكلته حالة المحو والإضافة حسب المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهو يتعامل مع فنه بجدية ويطور قدراته بشكل مستمر، وأرى في أعماله بالإضافة إلى أعمال قصي خضر، وهو يسبقه بسنوات خارج عالم الراب السفلي (underground)، مع فرقته أساطير جدة يتعاملون مع فنهم وأعمالهم بمسؤولية كبيرة.

لقد استطاع كلاش أن يظهر إعلامياً، بعد خروجه من السجن، في والفضائية اللبنانية LBC في برنامج «أحمر بالخط العريض» ٢٠٠٨، والتلفزيون السعودي بالقناة الثقافية ٢٠١٠. إذ صار يمثل نموذج فنان سعودي يختلف بشكل كبير عمن يمثل الثقافة التقليدية والشعبية مثل عبد المجيد عبد الله ورابح صقر ومن جيله مثل عباس إبراهيم وراكان. تصنف أغاني الراب حسب مواضيعها وأسلوب تناولها، فإذا كان كلاش ينسب نفسه إلى عالم الراب السفلي، وإلى مدرسة الراب الأولى Old School، فهو يميز بين أغنيات الدس أو ما يتعارف عليه عند





نقاد ومؤرخي فن الراب بالراب المتمرد، وبين أغنيات clean، أو الراب الهادف، وهو ما يوصف بالراب المدجن.

ولكن مهما يكن السبب أو الدافع وراء كتابة الأغنية التي أطلقته، وهي أغنية «الكول» إلا أنها أظهرته أكبر مما يتوقع متوجاً لتيار الراب السعودي، وإن يكن من أساطير الراب العربي، فهو يمثل الثقافة السوداء المقموعة في الثقافة العربية الإسلامية دون أن يباشر بعكس ذلك، فالراب فن أسود الأصل.

وإضافة إلى تمثله إلى صورة الأسود، فهو أيضاً يعترف في الاسكت بأنه ابن القبيلة غامد والمنتمي إلى المنطقة الجنوبية (إقليم عسير) ويستخدم التعبير الشعبي (٠٧) عبر جملة التحدي الدائمة (غامد والقلب جامد ٠٧ للأبد)، فهو بذلك يحمل صورة الثقافة المقموعة المنقولة مع فن الراب باعتباره فن السود الناتج عن العنصرية وحياة العصابات، وأضاف إليه صورة الثقافة السعودية المقموعة في خطين متوازيين: صورة ابن المنطقة الجنوبية المحتقر من قبل مركز الثقافة السعودية، وصورة غير المندمج ذي الهوية العصبية على الانتماء للمجتمع الحجازي.

واستطاع أيضاً أن يمثل صورة الرابر الغاضب والعنيف، فهو أظهر صورة البدوي (ذو الأصل الجنوبي لقبيلة غامد) غير المندمج (ذي الهوية العصبية) في المجتمع الحجازي أو الجداوي، فجمع في أغنية واحدة «الكول ثلاثية الأجزاء» غضب (أو استعدى عليه) مجتمع جدة الكوسموبوليتاني بشبابه وبناته، وغضب المثليين عندما يعمم بشكل مزدوج ويُطَبق على معاناتهم الصامتة، باعتبارهم شخصيات سلبية (cool)، ويرسم صورة أحادية لسلوكهم لا غريزتهم فقط بتلك الصورة الفجة المخلوطة (الشعر المنكوش، والشهوة الشوارعية، وانعدام الشرف، وسطحية الثقافة)، وغضب ثقافة المتحضر المدنية (غير العابئ بشروط تأصيل النسب ونبالة القبيلة).

تقدم أغنية «الكول» بأجزائها الثلاثة ، ولا بد أن نلاحظ التناقض بين استخدام فن الراب الأسود لمهاجمة سلوكيات الأفارقة المعممة في مفهوم الكول، أفكاراً أساسية تنم عن مواقف شخصية - فردية واجتماعية - أخلاقية حول ثقافة الكول المتمدنة، عبر الإهانة البذيئة والتحقير الوقح باستخدام ألفاظ الفعل وأسماء الأعضاء الجنسية، وخلط ينم عن عدم تمييز بين السلوك والأخلاق أو الدفع بحزمة أمور سلوكية بغيضة من وجهة نظر كلاش (ابن الجنوب القبلي غير المندمج)، والتشهير بمسائل سلوكية غير متمدنة للمتمدنين من شباب وشابات المجتمع الجداوي. فهو ينتقد في الجزء الأول السلوكيات والأصل والفئة المخالفة في لباسها ومظهرها ثم ينتقل في الجزءالثاني ليؤكد فقد الأصل والسلوكيات المتمدنة غير القادر على فهمها، وينتقل في الجزء الثالث ليوقف الموضوع باستنفاد الأفكار المتكررة، ويومئ بشكل مجازي أنه لم يعد غاضباً «طاح الحطب».

وقد أسهمت تلك الثلاثية لتدفع باسم كلاش إلى الواجهة، وانتشرت أغنياته وأثارت كتابات وتقارير إعلامية في الصحافة السعودية بعد تناقل تلك الأغاني في جوالات المراهقين والشباب في المدارس والجامعات، وقد أثارت هذه الأغاني الرابرز الآخرين الذين يمثلون الثقافة المضادة له، وانتشرت إشاعات بتعرض كلاش للانتقام بالضرب والقتل، وانتحلت شخصيات اسمه وروجت أعمالاً ضعيفة نسبت إليه، وقدم رداً على ذلك بالاشتراك مع صديقه عبادي الذي

سوف يعرف بشكل أوسع من النطاق السابق عند الكثير من جمهور كلاش . هـذه الأغـنـيـة «كلاب جـدة» كـشـفـت عن صـورة لحـرب العـصـابـات التي يمـثـلـها كلاش، وأكـدت على حق الـدفـاع حتى ولو بالانتقام الجنسي من الخصوم، وإهانة الكول مجدداً لو تطلب الأمر. فهي تحتوي على جرعة مضاعفة من استعراض الفحولات، والمثليات المضمرة، والدفاع التبريري من قبل صديقه الذي شاركه العمل.

إذا كـانت تلك الأغنيـة ضـمن نطـاق مسـابقـات التـحـدي، والهـجـوم الاستباقي ضد الخصوم الذين سيتحركون لتماديه في استفزازهم، فانطلق فريق وكر العصفور في أغنيات تقصد كلاش «عائلة كلاش، عـودة الـصـروب» وتـابـع ذات الـشـيء الـرابـر موني. غـيـر أن الـثـقـة المتـنـاهـيـة وانـشـغـال كلاش بمسابـقـات خـارجـيـة جعلته يتجنب الرد عليه، وهي استراتيجية تضمر حس التفوق والغلبة حتى أطلق «كلاش العم يـسكـر الـفـم» واشـتـرك مع عـبـادي مـجـدداً في أغـنـيـة «مجرد تسخين»، ولم يصمت فريق وكر العصفور الذي اعتمد على السخرية في ردود أغانيه لا العنف والهجوم كما عند كلاش.

غيـر أن كلاش سوف يرد على موني الذي أطلق ضـمـن هـذه الحرب أغنيـة «مـجـرد بدايـة» التي كـانت ضـعيـفـة البـنـاء والإتقـان، فـانـتـهـز الفرصة كلاش ووضع أغنية "«تشتي تخزن يا موني» يقصد بها (هل تريد أن تتعاطى القات؟) لما يمثل التخزين (تعاطي القات) سمة الـكـيـف عـنـد أهل جـازان مـثل أهل الـيـمـن، فـواصـل أكـثـر من ضـربـة تجاهه «معلم الشاورما، وداعاً يا موني».

وقد وعد كلاش، بعد خروجه من السجن، بأنه سيتوجه إلى الراب الهادف، وهو المدجن بصورة مقصودة.

وبـعـد ذلك خـاض كلاش مـطـارحـات أخـرى مع رابـرز من الـكـويت والإمـارات في صـيـف ٢٠٠٧ عـبـر أربع جـولات تحـدى بـهـا عـلى الاعتزال في حال هـزيمته ولكنه سوف يسجن قبل أن يكمل، فكأنه بمثابة الإنقاذ له إذ صمت الكثير واختفوا عن المنتديات التي ملئت بصـراخهم وغضـبهم وصـراعـاتهم وجولاتهم. وبعـد أن خرج كلاش قـدم أغـنـيـة «الأم» في أول فـيـديـو كـلـيب بمـنـاسـبـة عـيـد الأم ٢١ آذار/مـارس غـيـر المعـتـرف به في ثقـافـة المجتمع الـسـعـودي خـارج العيدين الدينيين: الفطر والأضحى، إلا أنها توحي بوهم التوبة عن أغنيات التمرد والدس.

صحت مدينة جدة في شتاء ٢٠٠٩ على سيول أغرقت مناطق كثيرة نظراً لسرقة أموال مشاريع بناء الصرف الصحي منذ ١٩٨٠، وقد كان الحدث فرصة لكلاش لإعادة الاعتبار وتأكيد دوره بوصفه مغن الراب الوحيد الذي يمكنه تناول هذا الحدث في أغنياته، فهو أقام محاجة قوية بوجه ممثلي الحكومة غير أن هذه الصرخة لم تؤخذ بشكل جدي حيث تكرر الحدث في العام التالي ولكن بقيت أغنية «مصيبة جدة» (٢٠٠٩) شاهدة على الفساد الحكومي.

بـرغم أن كلاش بعـد خـروجه من الـسـجن واشـتـراكه بـأغـنـيـة تـقـدح بـالـدور التـوسعي لأمريكا في برنامج رمضاني شـهيـر «بيني وبينكم» (النسخة الثالثة عام ٢٠٠٩) مشتركاً مع شخصيتين من ذات منطقته الممثل فـايـز المـالـكي وحـسـن عـسـيـري قـد أعلن مـراراً عن مـشـروع إصدار أول مجموعاته الغنائية إلا أنها لم تصدر، وهذا لم يمنعه من الاستمرار في وضع أغنيات جديدة بعد أن صار يشارك في حفلات المنتزهات وبعض الحفلات التي يروق فيها لأصحابها أن يقدم فن الراب بوصفه موضة الحياة الثقافية المعاصرة.

قدم في أغنيته الجديدة «الحياة مستمرة» (٢٠١١) حـالـة وجودية يـسـتـرجـع فـيـهـا أيـام الـطـفـولـة، وتـؤكـد دخـوله مـرحـلـة الـشـبـاب ومسؤولياتها المختلفة. يتذكر حب الطفولة وزملاء المدرسة وأصدقاء الحي. ويتساءل عن مستقبله بحس إيماني طافح يذكر بتحولات فن الـراب في أمريكا نهاية التسعينيات حين اعتنق بعض مغني الراب الإسلام فأعادوا تشكيل الثقافة المضادة في الولايات المتحدة من العنصر الأسود وسلوك اللامبالاة (cool)، واعتناق الإسلام باعتباره ثقافة مضادة للديانة المسيحية واليهودية المسيطرتين في الثقافة الأمريكية. فيمـا يبدو أن كلاش لا تشغله قضية حلال وحرام فن الغناء في الإسلام التي تثار في بعض الأوساط الدينية السعودية المتطرفة غير أنه، مع قصي خضر ومعظم الرابرز، يمثلون ثقافة هامشية لم يعترف بها حتى وإن تمكن بعض من الاشتراك مع مغنين تقليديين أو شعبيين مكرسين، وإن أصدر بعضهم مجموعات غنائية وصور فيديوكليبات إلا أن هذه الأغنية الجديدة تمثل حالة تصالحية مع الذات الرابرية عند كلاش.

عندما سئل كلاش في لقاء تلفزيوني عن مستقبله الفني فذكر أنه ربمـا يكتفي بكتـابة الأغاني وإنتـاجهـا لا الاسـتمـرار كـرابـر (الـقـنـاة الـثـقـافـيـة، ٢٠١٠)، وهـذا لا يـبـعـد عن إجـابـة مؤسس رابـطـة الـراب الـسـعـودي تـو مـام حـيث أجـاب بمـا يـشـابـه ذلك إلـى من أجـرى مـعـه الحوار على النحو التالي:

Petro B وين تشوف نفسك بعد ١٠ سنوات من الآن؟

2Mam: متزوج .. وساحب على الأيام هذي أكبر سيفون في الشرق الأوسط".

.. هل يرون أن لا مستقبل لفن الراب، وهل هي وجهة نظر تبريرية إلى أن ما يمكن في مرحلة الشباب لا يمكن بعد منتصف العمر ومرحلة الكهولة؟ يوحي بأن الأمر استرتيجية دفاع لا واعية بالتوبة عن أخطاء التجربة رغم إغراءات التمايز والشهرة والبطولة. هل ينتظرون الموت انتقاماً مثل أبطالهما السود The Notorious B.I.G (١٩٧٢ ـ ١٩٩٧) و Tupac Amaru Shakur (١٩٧٢ ـ ١٩٩٧)؟ يعرف كل واحد أن هناك طوابير من الخصوم الذين يمكن أن تدفعهم مسألة الـغـيـرة والحـسـد، وآخـرون يمـكن أن تـدفـعـهـم مـسـألـة رد الاعـتـبـار بالانتقام منهم.

يظهر في مقطع فيديو سجل ليبث في منتدى كلاش الرسمي تلاحق الكاميرا كلاش وهو يصل إلى مكان تصوير برنامج «بيني وبينك» الرمضاني يحتشد حوله بعض المراهقين والشباب ليسلموا عليه ويبدون فرحين بوجوده، ويلوح بحركات مغني الراب وبلبسه الواسع التيشرت والبنطلون الجينز يوجه إلى الشاشة بأنه يقطف ثمار جهده وتعبه، ورغم هذا النجاح السريع إلا أن الإنجاز قليل جداً. لكنه كاف للشهرة والرضا عن الذات، والفرح بالبطولة على قطط الراب الذين غلبهم وتواروا في الشوارع الخلفية. رغم أن العينين تشرقان بالفرح والغرور فإن هذا مؤشر النهايات غير السارة. الزمن يملك الأخبار المستقبلية كما يقول الشاعر الصعلوك طرفة بن العبد رجل الراب في العصر الجاهلي!

أحـمـد الـواصـل: شـاعـر وروائـي ونـاقـد سـعـودي من مـوالـيـد ١٩٧٦. صدرت له خمس مجموعات شعرية وروايتان.

معسكر تدريبي لكرة القدم

Photo: Claudia Wiens

إضــاءات



شتيفان فايدنر Stefan Weidner

٢٠١١ عام تاريخي

الثورات العربية والعلاقة بين الغرب والعالم الإسلامي

منسوب السيل الثوري

إن المنعطف التاريخي الذي لم يستطع أحد في بداية هذا العام ٢٠١١ أن يتوقعه قد بلغ في صيفه أبعادا لا يمكن تجاهلها. فقد أطاحت شعوب تونس ومصر وليبيا بالطغاة العرب الثلاثة الأطول حكما، بن علي ومبارك والقذافي. كما أن الرحيل النهائي للرئيس اليمني علي صالح هو مسألة وقت ليس إلا. وسيختفي النظام البعثي للرئيس الأسد أيضا عاجلا أم آجلا.

ماذا تعني هذه التغيّرات للعلاقة بين الغرب والعالم الإسلامي؟



لا يشترط الترحيب بتغيّرات المنطقة الانطلاق من فكرة التشابه في التطور والمآل بينها وبين أوروبا الشرقية بعد انهيار الجدار. فهناك أسباب اقتصادية ترجّح عدم واقعية هذا الاحتمال. لقد وجد الأوروبيون الشرقيون جيراناً يؤيدونهم ممن يجمعون بين الثروة المالية والاهتمام بالديمقراطية ودولة القانون. أما العرب فهم إما سيعثرون على جيران فقراء مثلهم أو على جيران أغنياء لكنّ الديمقراطية تعني لهم شيطانا رجيما وقد بدأوا أصلا في استخدام ثرواتهم لقبرها في مهدها. غالب الظن أن العالم العربي سيبدو بعد عشر سنوات أقرب إلى أمريكا اللاتينية منه إلى أوروبا. أية كانت الاحتمالات فهي جميعها أفضل من حالة الركود المحبطة والمثّبطة والشالّة للتفكير التي كبّلت العالم العربي حتى هذا العام السحري ٢٠١١ والتي لم تستطع حتى هجمات ١١سبتمبر الإرهابية وما تلاها من تصعيد عسكري في أفغانستان والعراق أن تحرره منها.

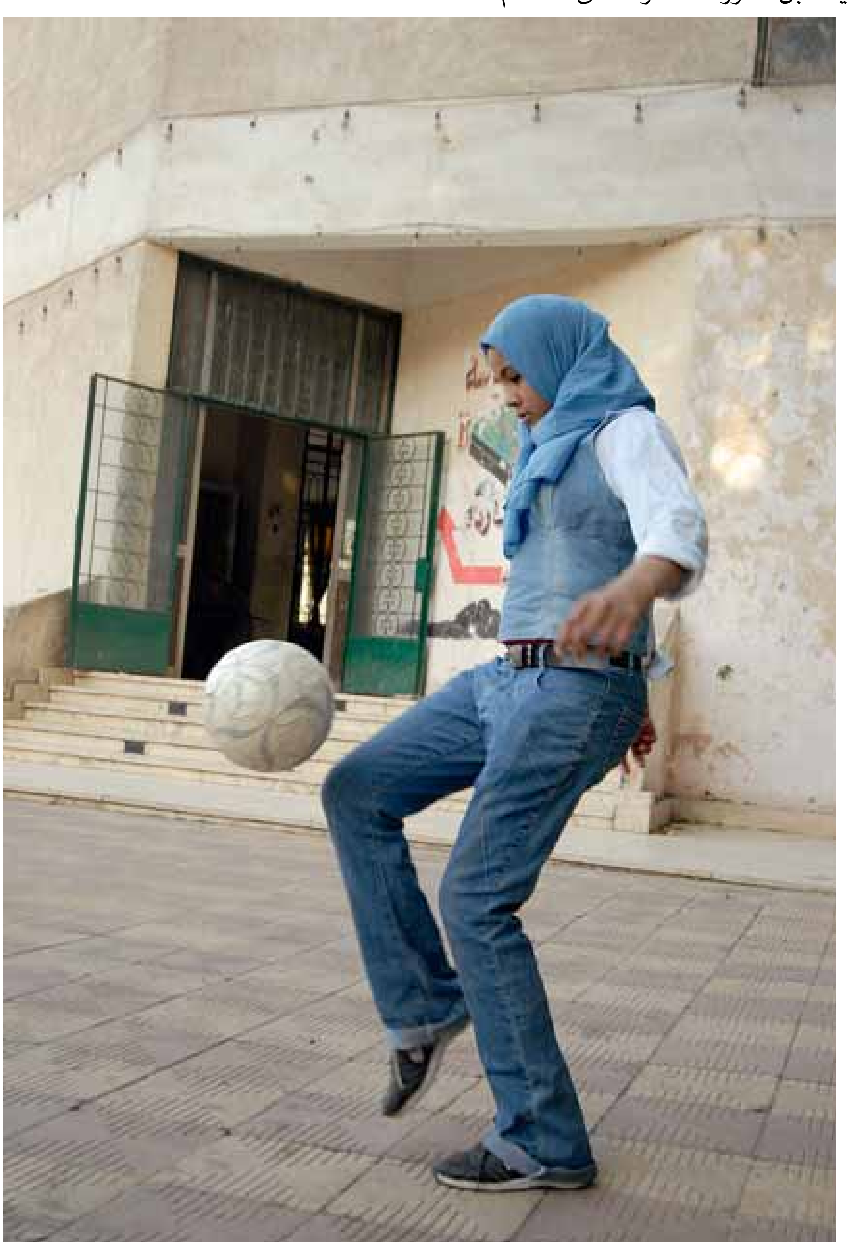
بل لعل العكس هو الصحيح! فقد يكون ١١ سبتمبر وما تلاه قد مدّ في فترة الركود لأنه جعل الدعم الغربي للأنظمة القمعيّة يبدو فجأة وكأنه أهون الشرّين لأنها صديقة للغرب ومعادية للإسلاميين. وفي الواقع كانت هذه الأنظمة بالذات هي التي دفعت الشعوب إلى أحضان الإسلاميين باعتبارهم قوة المعارضة الوحيدة المتلكة للوسائل المادية والبنية التحتية والجذور الشعبية. يمكن أن نعزو نجاحات «الإسلاموية» في هذه «التركيبة» قبل كل شيء إلى كونها استطاعت تذويب الفوارق الباهتة أصلا بين الدين السياسي والإيمان التقليدي بالمعنى الضيق. وهي ظاهرة لا ترتبط بغياب الفصل بين الدولة والدين في الإسلام وإنما تعود وببساطة إلى أن أنظمة الاستبداد تقمع الخطاب السياسي في الفضاء العام ولا تترك له مجالا يتنفس فيه إلا المجال الديني.

لقد كانت الإسلاموية السياسية تعاني من الضمور إلى أن جاءها دعم (شعبي) جديد دافعه النكاية باستراتيجية التصعيد الغربية. بالنتيجة فقد امتدّت الدعاية المضادة للغرب لتصل إلى دوائر علمانية. متشجّعا "بنقد الإسلام" الذي لاقى انتشارا واسعا بعد ١١ سبتمبر اهتم الغرب برعاية تلك البارانويا المنتشرة أصلا والتي تجعل من حركة المجتمع المدني العربي والحركة من أجل الديمقراطية في النهاية لا أكثر من ورقة تين أو حتى «ركاب فرس» يسهّل على الإسلاميين ركوب الموجة.

هذا الجو العام أغرى كثيرا من الاسرائيليين بالإيمان بأن من الأفضل تأجيل تقديم أي تنازلات للوصول إلى تسوية إلى أطول مدة ممكنة وتقوية الموقف التفاوضي المستقبلي عن طريق الدفع بالعمل الاستيطاني في الضفة الغربية. لقد قوطعت الحكومة الفلسطينية المنتخبة بشكل ديمقراطي تماما سنة ٢٠٠٦ تحت قيادة حماس وتم عزلها إلى أن تحوّلت إلى تلك الراديكالية نفسها التي كان الغرب يريد أن يمنع حصولها بربط حماس بالعملية الديمقراطية. كانت اسرائيل تطبق بذلك نموذج "النبوءة التي تحقق نفسها" أي أن تقول لنفسها: "هذه هي راديكالية حماس التي تنبأت بها".

يحق لنا أن نفترض أنه لو لم يحدث ١١سبتمبر وغزو العراق لجاء عام ٢٠١١ أبكر بعدد من السنين بل كان حتى صدام حسين سيذهب بطريقة تشبه طريقة القذافي. ليس بلا سفك دماء طبعا ولكن ليس بما حدث من نتائج ما زالت تغرق العراق في الدم. فهناك مازال عدد من يسقط ضحية للعنف يتجاوز مثيله في أكثر البلدان غليانا بالثورة.

لاعبات مصريات، القاهرة
Photo: Claudia Wiens



آفاق مستقبلية لإسرائيل

لقد جعلت الثورات العربية من نبأ مقتل بن لادن مجرّد ملاحظة هامشية. وحرّرت الصراع الإسرائيلي ـ الفلسطيني من الجمود. لكنّها للوهلة الأولى تبدو ليست لصالح إسرائيل، فقد فتحت مصر حدودها مع غزة بعكس الرغبة الإسرائيلية وحماس في طريقها لتنضم إلى حكومة فلسطينية موحدة. وغالب الظن أن كثيرا من الإسرائيليين يأسفون أنهم لم يعقدوا اتفاقية سلام مع الفلسطينيين في السنوات الأخيرة الماضية من موقع قوّة. فالآن تنمو الثقة بالنفس عند العرب وليس من المتوقّع أن حكوماتهم ستخضع للإملاءات الغربية بكل سرور كما كانت تفعل الأنظمة الاستبدادية قبل الثورات. فلو تحقق السلام الإسرائيلي ـ الفلسطيني رغم كل شيء فسيكون من حق إسرائيل أن تأمل أن يكون ذلك السلام أكثر موثوقية وأقل برودة من أي سلام تعقده مع الحكام المستبدّين أو في محيطهم. وستستفيد إسرائيل على المدى البعيد من هذه التطورات مهما أصبحت سيرورتها عاصفة في الأيام القادمة. ففي نهاية الأمر ستصبح إسرائيل مجرد واحدة من ديمقراطيّات الشرق الأوسط. وستفقد بذلك تلك المكانة الخاصة التي تملكها الآن سواء في عيون الغرب أو في عيون العرب، كما نأمل. وهكذا سيكون «التطبيع» الذي ما زال يعتبر في العربية مرادفا لكلمة «خيانة» قد نفّذ عمليّا.

ليست هذه الرؤيا مجرّد رغبة تقيّة. فمغريات تطبيع كهذا كبيرة موضوعيا لكلا الطرفين رغم أن المزاج الذاتي الحالي يقف ضده بشراسة. وكذلك الأمر بالنسبة لنا في الغرب. إذ أننا نستفيد أيضا من التطبيع. لأن تضامننا مع إسرائيل والفكرة المتسرعة بمساواة إسرائيل بالغرب تعرقل تطبيع علاقتنا الخاصة بالعالم العربي. أما عندما يتخذ الشرق الأوسط العربي شكلا ديمقراطيا فستستحق دعمنا فقط تلك القوى داخل إسرائيل التي لا تعتبر دولتها استثناء أبديا وحالة خاصة في المنطقة، ولكن كجزء اندماجي ومندمج في شرق المتوسط وفي الشرق الأوسط وفي «الشرق» عموما. إذا ظلت إسرائيل وبشكل دائم جسما غريبا هناك فإن إمكانيات بقائها قليلة على المدى البعيد.

يشهد سلوك إسرائيل وبالذات خلال مرحلة انطلاق الثورات العربية على الدرجة المتدنيّة لاستعدادها للتغيير الذي حصل. فقد كان كانون الثاني/يناير ٢٠١١ مايزال في منتصفه وكان بن علي قد سقط توّا عندما ردّدت المخابرات الإسرائيلية، حسب إجماع التقارير الصحفية، قناعتها بأن وضع مبارك ليس مهددا. فإما أن نصدّق أن أحسن مخابرات في العالم كانت تنقصها المعلومات أو تمتلك معلومات خاطئة بشكل جذري، أو أن نصل إلى الاستنتاج المنطقي بأنها ترى من خلال "نماذج إدراكية مضلّلة" منعتها من الوصول إلى المعرفة الواقعية.

ولن يكون من المغامرة التعرّف في هذه النماذج الإدراكية على بقايا العقلية الاستعمارية. وهي عقلية مازالت حيّة لدى معظم المراقبين، حتى أولئك المتعاطفين من العالم العربي. تؤدّي هذه العقلية، وبكل صراحة، إلى التقليل الواعي أو غير الواعي من شأن العرب والمسلمين. يعتبرهم المرء متخلّفين، قليلي التطوّر، قليلي الثقافة، غير مستقلّين، غير متنوّرين وعلى أساس هذا التقييم فهم ليسوا قادرين على القيام بفعالية سياسية ذات هدف واضح وبقرار ذاتي.
ولكن ألم يؤكّد تاريخ العرب منذ سقوط جدار برلين هذا التقييم؟ بل إن المرء ليشك بأن العرب أنفسهم قد وصلتهم عدوى هذه العقلية. لقد بدا العرب، وخاصة أمام الكاميرات، وكأنهم وبنوع من "متلازمة ستوكهولم" يحبّون مرتهنيهم، أي أولئك الذين يحبسونهم كرهائن، ويهتفون لهم سواء أكانوا دكتاتوريّيهم أم إسلاميين.
وهكذا فإن العرب، كما يحق لنا هنا أن نستنتج، قد فاجأووا أنفسهم أيضا.

وداع عقلية

وينتج عن ذلك أن ٢٠١١ هو عام تاريخي بمعيار أكبر مما تبدو عليه الأمور. إنه ينهي وبكل وضوح العقد الزمني الذي تلى ١١ سبتمبر، يساهم في ذلك أيضا موت أو بالأحرى قتل بن لادن. وهو يؤكّد بداية النهاية لحقبة تاريخية طويلة (longue durée) استمرت فعّاليّتها أكثر من ٢٠٠ سنة. ونحن نعني بهذا تاريخ الإمبريالية الغربية والبنى الاستعمارية التي أقامها وظلّت فعّالة حتى وقت قريب. إن الأنظمة التي تسقط الآن وتلك التي ستسقط قريبا قد استمرت في العمل وفق تلك البنى دون انقطاع أو أنها استبدلت بها بناها القديمة متأثرة في ذلك بالنماذج الاشتراكية في مصر وليبيا وسوريا والجزائر والتي انتهت بوصاية مشابهة على الشعب وبالنتائج الكارثية إيّاها.
ليس الفرق جذريا بين حكم الحزب الواحد المركزي ذي الرئيس في القمة الذي لا يمكن محاسبته رغم أنه يتحكّم في الاقتصاد والجيش والنظام القضائي والبرلمان والصحافة أو حكم ملك أو أمير يمتلك الصلاحيات نفسها (كما في المغرب أو السعودية أو الأردن أو إمارات الخليج) وبين نظام كولونيالي يستعين بحكومات من الدمى ليحقق مصالح المستعمر فينهب البلد ويهين المواطنين. أحد نماذج الشعارات والهتافات التي كان يردّدها المتظاهرون العرب والتي كثر الاستشهاد بها ينص على طلب استعادة الكرامة وأن يعامل الناس أخيرا كالبشر. ولكن ألم يكن ذلك هو كلمة السر لحركات التحرر من الاستعمار؟
لقد نظر الناس في العالم العربي إلى أنظمتهم كأدوات للغرب أو عملاء ومساعدين له. وهم بذلك على حق. فهم بفضل الدعم الغربي، ولو جزئيا، استطاعوا البقاء في كراسيهم. وعلى ضوء هذه الحقيقة تبدو حادثة فتح السلطات المصرية للحدود مع غزة التي ذكرناها أعلاه بعد سقوط مبارك كاستعادة للسيادة أكثر مما هي مجرد فعل تضامني مع الفلسطينيين: إن المصريين يريدون أن لا يتركوا سياستهم الخارجية تتقرر وفقا لأولويات الغرب بعد الآن.
لكن الثورات العربية ليست وحدها من يشير إلى أن الإمبريالية تقترب من نهايتها. إنها بالأحرى وجهة النظر النافذة في دوائر مؤثّرة في الغرب لم تعد تستطيع التحكّم بتطوّرات العالم الإسلامي بطريقة مباشرة وآليّات بسيطة. وعندما يتم الإعلان، كما فعل الرئيس الأمريكي هذا العام وعلى الملأ، أن وحدات الجيوش الغربية ستنسحب من أفغانستان بدءا من عام ٢٠١٤ بعد ثلاثة عشر عاما من «إعادة الإعمار» و «مكافحة الإرهاب» وأن كل من سبقهم قد فشلوا إن لم نقل هزموا، فلا يجب أن تسمح لنفسها أية حكومة غربية أو تحالف ما أن تنجرّ إلى عملية مماثلة في الشرق بعد الآن.
في إيران أيضا يحكم نظام ولّى زمنه في الواقع وفقد مصداقيّته بين الشرائح المتعلّمة والمدينية من الشعب منذ زمن طويل. لقد كانت احتجاجات صيف ٢٠٠٩ في إيران التي جرت على أثر ما اعتقد أنه تزوير للانتخابات الرئاسية نوعا من «البروفة» للانتفاضات العربية عام ٢٠١١. وصحيح أن الثورة قد فشلت، لكنّها خلقت نموذجا لحركة احتجاج عفوية يتم تنسيقها باستخدام الهاتف النقّال والانترنت، وهو ما نجح في العالم العربي.
إن تجربة الثورات العربية تساعدنا في فهم سبب الفشل المؤقت للانتفاضة الإيرانية إلى حد بعيد. فإيران تشكل وحدة معزولة إلى درجة كبيرة، بعكس الدول العربية بلغتها المشتركة وإعلامها العابر للحدود الإقليمية والتبادل الكثيف فيما بينها اجتماعيا وثقافيا. يزيد الطين بلة أن لإيران جارين يخوضان حربا أهلية ومحتلّين من أمريكا هما أفغانستان والعراق. وهذا ما يجعل الضغط الخارجي أكبر ويجعل من إمكانية تحقق "الدومنو الثوري - كما كان الحال في العالم العربي -" من الخارج غير واقعية

منتخب القاهرة ضد فريق لودفيغبورغ الألماني
Photo: Claudia Wiens



ولا مفيدة. إن الشرارة الثورية والقوة الدافعة يجب أن يتواجدا وأن يستمرّا في داخل إيران لا في خارجها.
ومن ناحية أخرى فإن حركة الاحتجاج تعاني من نقص في ربط الفقراء والأقل تعليما والأكثر تديّنا من شرائح المجتمع بها. وهي نفسها الشرائح التي تتباهى حكومة أحمدي نجاد والمحافظين من الملالي دائما بالإدعاء بأنها تتحدث باسمها وترعاها. ولكن حتى في هذا السياق فمن المنتظر حصول انزياح في بنية السلطة لصالح المعارضة إذا خفّ الضغط الخارجي بانسحاب القطعات العسكرية الغربية من أفغانستان والعراق من ناحية وإذا استمرت وصمدت التغيرات الديمقراطية في العالم العربي وسقط نظام الأسد السوري، حليف إيران الحقيقي الوحيد، من ناحية أخرى.
يمكن، بالإضافة إلى ماسبق، أن نجد تدعيما للأطروحة القائلة أن عام ٢٠١١ منعطف تاريخي لحقبة الامبريالية حتى من خلال تفحّص صعوبات الحركة الثورية الإيرانية بالذات. فلو صحّ أن سقوط أنظمة الدكتاتوريين العرب وشاه إيران عام ١٩٧٩ كان سقوطا لحكام لا يختلفون كثيرا عن أولئك الحكام المحليين الذين كانوا تابعين مباشرة للاستعمار وأن كل ما فعلوه هو إضافة شيء من الأيديولوجيا - الاشتراكية في الحالة العربية - على البنية الكولونيالية نفسها، نفهم موطن قوة النظام الإيراني. فالجمهورية الإسلامية رغم ما تشارك به الدكتاتوريات العربية المطاح بها من انتهاكات لكرامة الانسان فإنها خرجت تماما عن طاعة الغرب ولم تعد تحتقر تقاليد مجتمعها الخاص. وهكذا فلن تستطيع المقاومة الكامنة للنظام الإيراني أن تعتمد على مساندة بعض الشرائح التي كان دعمها في العالم العربي حاسما: الإسلام المحافظ وأجزاء من السكان الذين رغم فقرهم وفقدانهم لأي افق لتحسين أوضاعهم فإن النظام استطاع كسب رضاهم من خلال سياسات مكلفة لإعادة توزيع الثروة.

انتصار القيم الغربية؟

إذا ثبت أن عام ٢٠١١ يرسم منعطفا للتاريخ العالمي، فإن من الحكمة، بل ومن الضروري أن نستغل هذه المناسبة لنحدث منعطفا ذهنيا يسمح لنا بمعالجة وتصحيح خلل ذهني أو فكري بدأ يتراكم - في الغرب - في المقابلة مع العالم العربي - الإسلامي على الأقل منذ ٢٠٠١ إن لم يكن قبله. هذا التصحيح ضروري ومطلوب إذن منذ زمن بعيد ونحن ندرك تلك الضرورة بشكل أوضح على ضوء الوضع في هذا العام ٢٠١١.
لقد ترسّخ الخلل المذكور لدى الطرفين، وهذه هي طبيعة الأشياء، أي في الغرب وفي العالم الإسلامي. وأكثر أشكاله حضورا هو انعدام الثقة الدائم المصحوب بالتشكيك وإلقاء التهم. انعدام الثقة هذا، والذي بلغ قمّته عام ٢٠٠١ وفيما تلاه من السنين، يتم تسعيره من خلال الجهل وانعدام المعلومات او حتى المعلومات الخاطئة قصدا والأحكام المسبقة لدى الطرفين. يزيد من ذلك التوقّعات المبالغ بها والغشاوة الأيديولوجية مما يؤدي إلى تصعيد متبادل ومتزايد.
فجأة تأتي الثورات العربية لتقدم لنا فرصة لم نكن نتوقعها للتغلب على انعدام الثقة ذاك. ورغم ذلك ما زلنا نرى الخوف والشك القديمين: ما الذي سيقينا أو يخفف عنّا سيل المهاجرين وتقديم المساعدات الاقتصادية التي لا غنى عنها ومن أزمات البترول وحكومات الإسلام الراديكالي وتلك الحروب الأهلية التي لا مهرب

لنا من التورّط فيها؟ حتى ولو كان كل خوف هو خوف من المستقبل فإنه يظل أسير الماضي. إنه نتيجة عشرات كثيرة من السنين مورست فيها سياسة اغترابية، سواء من الجانب العربي أو من الجانب الغربي في التعامل معه. لربما يحتاج المرء من أجل تحرير رؤيته إلى تحليل نفسي عبرثقافي.

لقد فاجأ الثوريّون العرب أكثر المراقبين، وخاصة أولئك الناقدين للإسلام، عندما أعلنوا تبنّيهم لقيم تكاد تكون غربية تماما، أو أنها تنتمي لمنظومة القيم الكونية إذا اعتبرنا القيم الغربية كونية، ويمكن لأي واحد عندنا أن يكتبها على الرايات، أو بالأحرى على كل واحد منّا أن يكتبها على راياته. واحد من الأمثلة المؤثّرة على ذلك كانت خطبة الجمعة التي ألقاها الشيخ الليبي الشاب ونيس المبروك أمام عشرات آلاف المؤمنين في بنغازي والتي بثّتها قناة الجزيرة الفضائية في ٢٠١١/٣/٢٥. إن هذا هو المؤشر السارّ على النقل الناجح لهذه القيم الغربية رغم ذلك الكم من انعدام الثقة، أو (وهو ما سيكون أفضل) المؤشر على أن تلك القيم هي قيم كونية أو قابلة لأن تصبح كذلك.

على هذه الخلفية سيتوقف المتأمل بالماضي عندما يتذكّر أن انعدام الثقة العربي تجاه أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية لم يكن يستند إلى محاججة إسلامية أو ذات خصوصية ثقافية من أي نوع بقدر ما كان ناجما عن التجربة المتكررة لازدواجية الخطاب الغربي: فالغرب ينتهك هو نفسه القيم التي يعلنها ويدعو إليها على الملأ، وبالذات لدى التعامل مع المسلمين والعالم الإسلامي إما مباشرة، كما هو الحال في أبو غريب وغوانتانامو وفي التعامل مع اللاجئين، أو في تعاونه مع الحكّام الذي يدوسون على القيم الغربية بشكل فاضح ودعمه لهم. كما هو الحال مع الرؤساء الدكتاتوريين العرب الذي يطاح بهم الآن.

إن ازدواجية المعايير (أو الجانوسية - ذات الوجهين -) في العلاقة مع العالم العربي - الإسلامي - ونحن في هذا نضرّ أنفسنا بأيدينا - تنسحب على مجتمعنا نفسه. ونحن نعني بهذا التناقض بين سياسة الحكومة والمجتمع المدني. بين السلوك الرسمي على مستوى السياسة العليا ولدى «القوى الناعمة» غير البارزة للمستقلين عن الحكومة لكن المدعومن من الدولة على أية حال.

في مصر تعمل مؤسساتنا الثقافية والتبادلية والوقفيات ومنظماتنا غير الحكومية لتقوية الديمقراطية والمجتمع المدني بينما تدعم السياسة العليا نظام مبارك الاستبدادي قولا وفعلا (من خلال التعاون الاقتصادي قبل كل شيء). الشيء نفسه ينطبق على العديد من الدول الأخرى، وحتى على سوريا.

في هذه «الجانوسية» - أو الازدواجية - يمثل المستوى الحكومي الرسمي الواقعية السياسية والمنفعية المباشرة; بينما وبالضد من ذلك تعتبر ما دعيت أعلاه «بالقوى الناعمة» من منظمات غير حكومية ونصف حكومية نفسها مسؤولة عن الأخلاق. وهكذا فمن البديهي أن تفقد سياسة فيها هذا الفصل بين الأخلاق والأفعال مصداقيّتها وهذا بالتأكيد ما لم يفت المراقبين العرب. وبدون هذا الفهم للأمور لا يبقى أمامنا إلاّ افتراض أن معهد غوته في القاهرة بمنحه منبرا للكاتب علاء الأسواني الناقد للدولة كان يتآمر على مموّله الأساسي، أي وزارة الخارجية، إذ أن مسؤولها، أي الوزير، وصف الرئيس المصري في أيار/مايو ٢٠١٠ بأنه "رجل ذو خبرة عظيمة وحكمة كبرى ونظرة دائمة التطلع إلى المستقبل". ويبدو أنه ليس ممكنا التخلّص من تعقيد فعلنا السياسي الدولي الذي انشطر بفضل نظام فصل السلطات الديمقراطي إلى وحدات منفصلة وذات مرجعية ذاتية فحسب، على طريقة لومان - الفيلسوف السوسيولوجي المعروف - تقريبا وبهذا أصبح عاجزا عن وضع هدف موحد لكل فاعليه. لا شك أنها نقطة ضعف كبيرة وشأن محرج في الوقت نفسه. تيّار «نقد الإسلام» ليس آخر من يرد على الرشوة المرتبطة بهذا الضعف، ورغم أن دافع نقد الإسلام بحد ذاته سليم أخلاقيا، فهو يعيد صهر الأخلاق والسياسة في رؤية موحّدة للعالم وأهداف واحدة. لكنّه يدفع ثمنا باهظا لذلك، أي امتلاك نظرة شديدة التشويه للأشياء في هذا العالم.

في الوقت الذي يستند فيه انعدام الثقة الغربي على عدم قابلية المجتمع العربي للديمقراطية، لا يلعب الإسلام على مايبدو دورا كبيرا في نقد المواطنين العرب للغرب. (إذا استثنينا فئات هامشية تقدّمها وسائل إعلامنا على أنه لها قيمة تمثيليّة للأسف). إنه ،إذا، عدم تناظر يمكن جزئيا على الأقل أن نفسره من فكرة أن إدراك الإسلام كخصم جعلنا لا نرى بشكل كاف أنه حتى المقاومة ذات اللون الإسلامي سواء تلك الموجّهة ضد جهاز الدولة الاستبدادي في العالم العربي أو ضد اسرائيل أو ضد التدخل الغربي في أفغانستان والعراق تعلن أنها تدافع عن أهداف يمكن أن نتماهى نحن أيضا معها: احترام حقوق الإنسان، المشاركة السياسية والاقتصادية والثقافية، الأمن الحقوقي، المشاركة بالقرار، الحكم الذاتي، الديمقراطية، الحكم الصالح، وحرية التعبير عن الرأي.

حتى ذوي التوجه الإسلامي التقليدي و «الأرثوذكسي» يرفعون هذه المطالب. وهي علامة جيدة حتى ولو كان للمخاوف المبرّرة أصل، بأنّ هذه القوى بمجرّد وصولها إلى السلطة ستحرم خصومها السياسيين من الحقوق التي طولب بها سابقا. هذه الازدواجية ليست محصورة على القوى الإسلامية. إننا نعرفها عند حركات أخرى كثيرة ذات ماض ثوري ومن كل لون سياسي ممكن.

إن الفرص التي يتيحها للغرب وللأوروبيين قبل كل شيء عالم عربي ديمقراطي إلى حد بعيد تتحقق فيه بنى دولة القانون هي فرص أكبر من أن نقامر بها على أرضية إرتيابية سخيفة يشجّعها تيار نقد الإسلام أو مخاوف قصيرة النظر على أسعار النفط. إذا لم نستغل هذه الفرص وتردّدنا في دعم الإنطلاقة العربية إلى العقلانية ماديا ومعنويا فسنخاطر بأن هذه الثورات ستفشل أو ستضل طريقها قبل أن يبلغ التغيير مرحلة اللاعودة. وهذا قد ينتج عقودا أخرى من الركود في السياسة العالمية والتصلّب الأيديولوجي. لا يمكن لأحد أن يريد ذلك مهما كانت الآراء مختلفة وظلّت كذلك.

شتيفان فايدنر هو رئيس تحرير «فكر وفن».

ترجمة: حسين شاويش



جوزيف فان أس
Photo: Christian Meier

ماذا نعرف عن الإسلام، في بداياته، وعن الملل والاتجاهات العقائدية الإسلامية. إن هذه المسائل هي الموضوعات التي نذر الباحث الألماني المتخصص بعلوم الإسلام، جوزيف فان إس، سنوات حياته العلمية لدراستها وتقصي حقائقها. وكان الصحفي، والباحث في الدراسات الإسلامية، كريستيان ماير قد أجرى معه الحوار التالي:

كريستيان ماير/ جوزيف فان أس Christian Meier/ Josef van Ess

القرآن وبدايات الإسلام

حوار مع الباحث المتخصص بصدر الإسلام جوزيف فان أس

كريستيان ماير: أستاذ فان أس، متى نشأ الإسلام؟

جوزيف فان أس: هذا سؤال لا يمكن الإجابة عليه أصلاً. لا سيما أن هناك آراء وتصورات مختلفة حول تاريخ القرآن. إلا أن ثمة أمراً واضحاً: لقد نشأ الإسلام بعد مرور زمن طويل على نشأة القرآن.

ماذا تعني بوجهة النظر هذه على وجه التحديد؟

إن كل ديانة بحاجة إلى أجيال عديدة إلى أن تدرك دواعي وجودها. وفي مرة من المرات، كنتُ قد تحدثت، في هذا السياق، عن "الخيارات". ولأنه من الديانات السماوية، فإن الإسلام، مثله في ذلك مثل المسيحية، ينطلق من فرضيات أساسية محددة: فمن ناحية هناك تصورات بشأن ذات الله ومن ناحية أخرى هناك نبي يبشر بالدين. وبقدر تعلق الأمر بالكيفية التي يمارس بها هذا النبي أو ذاك دوره، أعني سواء مارس دوره كرسول أو مارسه كابن الله، لا شك في أن ذلك ليس له أهمية كبيرة في نهاية المطاف. وثمة "خيارات" تتلو هذه الفرضيات. فكل ديانة لديها، في بداية نشأتها، العديد من الخيارات ـ علماً بأن ثمة حدوداً تحد من عدد هذه الخيارات. فبما أن الأمر يدور هنا حول دين موحى به من السماء، لذا ثمة قيد يحد من عدد الخيارات المتاحة.

ولكن، ومع هذا: لا مندوحة من اتخاذ قرارات مختلفة. وما من شك في أن اتخاذ هذه القرارات يستغرق وقتاً ـ فعلى سبيل المثال، انقضت قرون عديدة إلى أن عقد المرء العزم على الحديث عن الإعجاز في البيان القرآني. والملاحظ أن المرء يتحدث، في اليوم الراهن، كما لو كان هذا الإعجاز مذكوراً في القرآن ـ بيد أن هذا الإعجاز لا ذكر له في القرآن البتة. وغني عن البيان، أن قراراً من هذا القبيل يقلص، أكثر فأكثر، من حرية اتخاذ القرارات ـ إنه يستمر في تقليص حرية اتخاذ القرارات إلى أن ينتهي المطاف بالمرء إلى الأصولية الحديثة. هذه الأصولية التي تبدو فيها كل الأمور مقررة مسبقاً، والتي نادراً ما تجيز حرية التحرك. وتبقى هذه الحقيقة قائمة حتى وإن أخذنا بالاعتبار، طبعاً، أن الأصولية، ذاتها، تخضع، أيضاً، للتغير.

كثيراً ما يقال إن الإسلام بحاجة للإصلاح ـ بحاجة إلى "مارتين لوثر إسلامي"، قادر على كسر طوق التحجر.

هذا كلام أكل الدهر عليه وشرب. لقد جرى تداول هذه الفكرة بين المسلمين في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر، ولا يزال يجري ترديدها في العصر الحاضر، أيضاً، من حين لآخر. ويكمن الباعث الأساسي لهذه الفكرة في وجود رغبة غير واضحة المعالم للإصلاح، وذلك لأن المرء ما عاد راضياً عن الوضع الراهن. إلا أن هذه الفكرة تنسحب على كل وضع سائد. وإذا كان اسم لوثر يتردد في هذا السياق، فمرد ذلك يكمن، طبعاً في التصور التاريخي البروتستانتي، هذا التصور الذي كان بارزاً على مدى زمن طويل ليس في ألمانيا فقط.

هل من حقائق الأمور أن الإسلام لم يشهد، أبداً، حركة إصلاحية؟

إني اعتبر القرآن، نفسه، وثيقة إصلاحية: إني أرى في القرآن هدفاً إصلاحياً وذلك لأنه يرى أن الديانات السابقة عليه قد ضلت الطريق القويم وأن الواجب يقتضي العودة إلى البدايات الأولى.

وما من شك في أننا هاهنا إزاء وهم بين: فالإسلام لم يرجع إلى البدايات الأولى قط. إن مجمل القصة المتعلقة بإبراهيم ليست سوى مقولة نشأت عن طريق التركيب العقلي (Konstrukt). بيد أن الاحتمال الوارد هو أن خلف هذا كله تقف التجربة التاريخية المشيرة إلى أن المسيحية كانت قد أفلست. فصحابة النبي والأجيال التالية عليهم لم يعاصروا المسيحية كديانة موحدة، بل عاصروها كديانة موزعة على «كنائس» مختلفة، «كنائس» كانت كل واحدة منها تطعن بالأخرى وتشنع عليها.

من ناحية أخرى، يدعو القرآن إلى الإيمان بإله واحد أحد. وما من شك، في أن هذا الجانب، أيضاً، يشكل محاولة لتعرية ما هو زائد عن اللزوم. كما ينبغي بالمرء أن لا ينسى أن مصطلح «ميثاق» اللهَ يلعب في القرآن أيضاً، دوراً معيناً. وهكذا، فكما ترى المسيحية نفسها «عهداً جديداً» مقارنة بكتاب العهد القديم، يرى الإسلام نفسه «عهداً ثالثاً».

ما هي الصفة التي أطلقها المسلمون الأوائل على أنفسهم؟ وكيف صار الإسلام إسلاماً؟

إن فْرَيّد دونر، الباحث المتخصص بالملامح التي كان عليها الإسلام في أيامه الباكرة، يفترض في مؤلفه «محمد والمؤمنون: أيام نشأة الإسلام» أن الإسلام لم يكن هدفاً مقصوداً لا بالنسبة لمحمد ولا بالنسبة للقرآن. إن كل ما في الأمر هو أن تلك الحقبة كانت قد شهدت تكون جماعة معينة لا غير، جماعة كانت قد عقدت العزم على العيش عيشة صارمة في تمسكها بالمثل الأخلاقية أو بالقيم الدينية وأطلقت على نفسها لقب: «المؤمنون». وهكذا، فإن عبارة «المؤمنون» كانت هي الصفة التي أطلقها المسلمون على أنفسهم، بحسب وجهة نظر فريد دونر.

أيعني هذا أن عبارة «مسلم» قد انتشر استخدامها بعد انقضاء زمن طويل ...

نعم، هذه هي الحقيقة بعينها. حقاً يعثر المرء في القرآن على مصطلح «مسلمون»، إلا أن القرآن أراد بهذا المصطلح الإشارة إلى أناس معينين: إلى أولئك المشركين، الذين أعلنوا ـ كُرْهاً أو طواعية ـ إسلامهم بعدما كانوا يقدسون الكعبة في مكة فيما مضى من الزمن، هذا في حين كان اليهود والمسيحيون يُعتبرون من جملة المؤمنين أيضاً، من جملة الطائفة الأولى، فهؤلاء تم استبعادهم من جملة المؤمنين في زمن لاحق ـ في عهد الخليفة عبد الملك. وبهذا النحو غدا الإسلام إسلاماً في نهاية القرن الهجري الأول. وغني عن البيان أن الموضوع لم يشبع بحثاً حتى الآن. ومع أني أنظر إلى الموضوع بنحو مخالف بعض الشيء، إلا أن هذا الاختلاف البسيط لا يغير شيئاً من حقيقة أني، أيضاً، أرى أن من مسلمات الأمور أن الموضوع قد استغرق زمناً ليس بالقصير نسبياً.

بناءً على هذه الخلفية، أليس المطلوب أن يكون هناك عمل مشترك بين الباحثين المختصين بالحقب الأخيرة من العصر القديم والباحثين المهتمين بالعصر الإسلامي المبكر؟

إن هذا هو ما ننشده فعلاً، علماً بأن ألمانيا، بنحو مخصوص، لا تزال متخلفة عن الركب، بعض الشيء. فبقدر تعلق الأمر بزمن نشوء الإسلام والقرون السابقة على هذا الزمن، فإن المنظور، الذي ينطلق منه العالم الناطق بالإنجليزية، عند تسليط الضوء على الموضوع، الذي نحن في صدد الحديث عنه، يختلف بعض الشيء. ويقف المرء على الخاصية المميزة لهذا المنظور من خلال مصطلح «Late Antiquity» (العصر القديم المتأخر). ففي ذلك العالم، أعني العالم الناطق بالإنجليزية، يركز المرء على الترتيب التاريخي، على تأمل الحدود الفاصلة بين عصور التاريخ المختلفة. أما مصطلح «الحقبة المتأخرة من العصر القديم» (Spätantike)، فإنه من بنات أفكار الألمان أو بمعنى أكثر دقة: من بنات أفكار مؤرخ نمساوي متخصص بتاريخ الفنون، أراد صياغة مصطلح ينسحب على قطع فنية تعود إلى القرن الميلادي الأول ـ أي إلى العصر ما بعد العصر القديم ـ أي ينسحب، على سبيل المثال، على الأعمال الفنية القبطية أيضاً وما سوى ذلك من تحف شرقية مختلفة الطابع والخصائص.

ومن جانبي، فإني كنتُ مهتماً اهتماماً كبيراً بهذا الموضوع، وذلك لأني من أبناء مدينة آخن، وأني، كنتُ أموِّل دراستي الجامعية من خلال عملي كمرشد سياحي. ففي كنيسة أسقفية المدينة يوجد ما

يسمى منبر هاينرش (Heinrichkanzel)، هذا المنبر الذي كان هاينرش الثاني قد تصدق به بعد عام ١٠٠٠، والذي اشتمل على تماثيل قبطية، منحوتة بطابع العصر القديم: تماثيل عارية، منحوتة من العاج. وبالنسبة لهاينرش الثاني، كانت هذه التماثيل، في المقام الأول، فناً جميلاً، غريب النزعة إلى حد ما. وما من شك في أن من حق المرء أن يسأل عن مصدر هذه التماثيل. وعلى ما يبدو، نحت هذه التماثيل أقباط عاشوا في مصر إبان العصر الإسلامي المبكر. من هنا، فإن مصطلح «العصر القديم المتأخر» (Late Antiquity) أصلح بعض الشيء بالنسبة للموضوع، الذي نحن في صدى الحديث عنه.

هذا يعني أن الحقب الأخيرة من العصر القديم امتد عهدها فاشتملت على العصر الإسلامي ...

إن الحدود الفاصلة بين العصور المختلفة غير واضحة المعالم. فالسؤال حول تاريخ بداية الحقب المتأخرة من العصر القديم، كان مدار جدل دائماً وأبداً. إلا أن السؤال الأهم يتعلق بتاريخ انتهاء هذا العصر. فعلى مدى زمن طويل دأب المرء على القول: في حقبة من الحقب الواقعة بين القرنين السادس والسابع - أي قبل ظهور الإسلام بكل تأكيد - بلغ هذا العصر نهايته في الشرق أيضاً. إلا أن الباحثين، الذين يستخدمون هذا المصطلح يقولون: لا، أبداً، إن الحقبة الأخيرة من العصر الوسيط امتد عهدها إلى نهاية دولة الخلافة الأموية، وبهذا المعنى، فإن عهدها امتد فشمل نشأة الإسلام بأي حال من الأحوال، وأن ما يسمى بالدولة العربية، التي أسسها الأمويون قد كانت، في هيكلها، لا تزال جزءاً من الحقبة المتأخرة من حقب العصر الوسيط، وأن التحول طرأ مع ثورة العباسيين، هذه الثورة، التي جسدت، في ذات الوقت، تحولاً جغرافياً أيضاً: انتقال الحكم إلى العراق، البلد الذي كان مركز الإمبراطورية الفارسية الساسانية القديمة.

دعنا نعود إلى نشأة الإسلام. لقد سبق لكم أن قلتم أن لديكم تصوراً خاصاً بشأن الطريقة التي تطور بها الدين الجديد.

حينما نتحدث عن «الإسلام»، لا نتصف بالمصداقية، طبعاً، وجهة نظري، أعني وجهة النظر، التي أعرب عنها عند الحديث عن الإسلام السائد في اليوم الراهن. كما أنها لا تتصف بالمصداقية عند الحديث عن البدايات الأولى لنشأة الإسلام. إننا نتصور الموضوع على النحو التالي: لقد تكاتفت جماعة من الأفراد وابتدعت فكرة معينة وراحت تستحدث منها ديانة جديدة. إلا أن الأمر لم يكن على هذا النحو قط. إن من حقائق الأمور أنه كان هناك أناس «مؤمنون». بيد أن المغازي قد تسببت تفرقهم ونزوحهم إلى شتى بقاع المعمورة. وترتب على هذا التطور أن تشكل خليطٌ من حلقات مختلفة. ونزح البعض من المؤمنين إلى الأمصار الجديدة على وجه الخصوص - إلى البصرة والكوفة وإلى الفسطاط في مصر وحمص في سوريا. وكان من جملة النازحين البعض ممن كان يسمى صحابة النبي. وهكذا نشأت في محيط هؤلاء الصحابة، الذين احتلوا، لاحقاً، مكانة متميزة في المجتمع، صيغة من صيغ الإسلام. ولا يفوتني أن أشير هنا إلى أنني على ثقة تامة من أن هذه الصيغة اختلفت في الكوفة كلية عن الصيغة التي سادت في حمص أو في الفسطاط.

وما هو سبب هذا الاختلاف؟ هل كان التواصل بين هذه الأمصار منعدماً؟

إن التواصل بين المراكز كان ضعيفاً فعلاً. ومن مسلمات الأمور أن القوم كانوا يتنقلون من مصر لآخر وأنهم كانوا يصطحبون معهم هذا النص أو ذاك من نصوص القرآن، التي كانوا يهتدون بها - علماً بأن هذا كان يتوقف على مدى وجود تلك النصوص. إلا أن الأمر الحاسم هاهنا كان يكمن في التأويل، كان يكمن في الكيفية التي فهم المرء فيها النص. والسؤال الأكثر أهمية هو عما إذا كان القرآن قد احتل بؤرة الاهتمام فعلاً. ومن وجهة نظري الخاصة، فإن جوابي على هذه السؤال: لا، أبداً. ففي المقام الأول، فإن أداء الصلاة هو الأمر الذي وحد صفوف الطائفة. إن طريقة أداء الصلاة، السجود، كانت ممارسة فريدة في نوعها فعلاً. من هنا، فإنها استرعت الأنظار بلا أدنى ريب. على صعيد آخر، فمن خلال هذه الصلاة، أقر المرء، بكلمات معبرة، خضوعه لله. وهذه الممارسة، أيضاً، كانت قد احتاجت إلى فترة زمنية حتى تستكمل مقوماتها. والأمر الذي تجدر ملاحظته، هو أن كافة الحلقات، الملتفة حول أصحاب النبي في الأمصار المختلفة، كانت تلتزم بأداء الصلاة، أو بالأحرى، أن المنتمين إليها كانوا يصلون خلف والي المصر المعني أو خلف واحد من أمراء الجيوش - وذلك للتعبير، بالمعنى الواسع، عن انضباطهم العسكري. أما بخصوص البناء الفوقي، الذي أُضيف لاحقاً، أعني الإسلام الذي نراه سائداً في اليوم الحاضر -

فإن هذا أمر يعلمه رب السماء فقط. وربما أفلح المرء، بكثير من التأني والجهد، في استقصاء هذه الإضافات. بيد أن استقصاء ما حدث في الكوفة، على سبيل المثال وليس الحصر، يستغرق وقتاً طويلاً بكل تأكيد.

أيعني هذا أن المدن المختلفة شهدت تطور مذاهب إسلامية خاصة بها؟

نعم، وبقدر تعلق الأمر بمدن من قبيل الكوفة، أو بغداد فيما بعد، ليس بوسع المرء الجزم بوجود مفهوم موحد لماهية الإسلام. فبغداد كانت قد أصبحت مدينة كبيرة فعلاً، مدينة يمكن أن يكون عدد سكانها قد بلغ حوالي مليون نسمة. من هنا، فإني أشك في أن المرء قد فهم الإسلام بنحو واحد في كل جوامع هذه المدينة. وبالنسبة للكوفة، فلدينا روايات تتحدث عن هؤلاء الغنوصيين، تتحدث عن غنوصيين كانوا من بقايا حقبة صدر الإسلام. وعلى ما يبدو، ازدهرت هناك، أفكار شيعية في المقام الأول، أفكار استحدثت تخيلات وتصورات مثيرة للعجب. فهذه التخيلات والتصورات يجب أن يكون قد جرى التصريح بها في مكان ما ولا بد من أن تكون قد اكتسبت الأتباع أيضاً. وإلا لما كان قد جرى تدوينها في المؤلفات المختلفة. ومهما كان الأمر، إني أتصور أن الإسلام قد اتخذ، في كثير من الجوامع، صوراً مختلفة، أي اتخذ صوراً تختص بالجامع المعني - ولا يعني هذا، طبعاً، أن كل جامع كانت لديه، بالضرورة، تصورات خاصة به عن الإسلام، وطبعاً ما كانت، بالضرورة، أن كل جامع، من الجوامع الرئيسية، كانت لديه تصورات خاصة عن الإسلام، أعني الجوامع التي كان المرء يؤدي فيها صلاة الجمعة، والتي كان الوالي يبين فيها للجميع ما لهم وما عليهم.

وغني عن البيان، أني أعبر هاهنا عن وجهة نظري الخاصة، إلا أني أرى أن وجهة النظر هذه تمنح، ولو بعض الشيء، الفرصة المناسبة للوقوف، بنحو أفضل، على حقيقة الموضوع. فبهذا النحو نستطيع، إلى حد ما، إزاحة الغموض السائد حول مسألة نشأة الإسلام، وذلك أنه سيتوجب على المرء، عندئذ، دراسة نشأة الإسلام في هذا المكان أو ذاك بنحو جديد ومستقل عن النتائج التي توصل إليها بالنسبة للمكان الآخر.

إنك ترسم هنا صورة تُظهر الإسلام وكأنه كان يتكون من جماعات مختلفة، وغاية في الصغر.

أو أنني أقلب الصورة الدارجة رأساً على عقب. فالتعددية سادت في البداية، والوحدة بين هذه الجماعات نشأة في وقت متأخر. وغني عن البيان أن الأصولي يرى الصورة، جملة وتفصيلاً، على عكس ما نراها. وفي الدارسة الجامعية، أيضاً، تجري الأمور على العكس مما نراه: في البداية تجري دراسة القرآن، وبهذا، يتم تحديد مفهوم الإسلام، ومن ثم يحاول الدارس النظر إلى ما نشأ عن هذا كله.

ما هو الرباط الذي وحد صفوف هذه الجماعات الإسلامية المحلية والاتجاهات الإسلامية المختلفة - إذا ما أغض المرء الطرف عن دور التزام الجميع بأداء الصلاة؟

في المنظور الطويل، كان القرآن هو الرباط بين هذه الجماعات والاتجاهات المختلفة: فالمرء كان يرى أن المسلم، هو كل شخص آمن بالقرآن. وتجدر الإشارة إلى أن تدوين القرآن وتأصله في وعي القوم، قد استغرق حيناً من الزمن. بيد أن هذا كله لا يغير شيئاً من حقيقة تفيد، بأن الإسلام، قد نشأ، في تلك اللحظة، التي اعتبر المرء فيها القرآن العروة التي على الجميع الالتزام بها. وعلى أغلب الظن، بدأ هذا التطور في عهد عبد الملك والكتابات المنقوشة على جدران مسجد قبة الصخرة في القدس، أعني الكتابات التي لم تستشهد، بنحو حرفي، بآيات القرآن. وانضمت الشريعة الإسلامية، في الزمن التالي، إلى هذه التطورات وراحت تعزز من نشأة الإسلام.

إذا كان أداء الصلاة قد منح المسلمين هويتهم الاجتماعية، وهويتهم الدينية، أعني هويتهم المتجسدة من خلال التزامهم ببعض الشعائر الدينية، أيمكن لنا أن نقول إن القرآن قد أسبغ عليهم هويتهم الروحية؟

المسلمون لا يرون في القرآن ما نراه نحن في «الكتاب المقدس»، إنهم يعتبرون القرآن أساساً ينظم حياتهم، إنه «دستور» حياتهم. فكما يبجل الأمريكيون دستورهم ويومنون به، كذلك يبجل المسلمون القرآن ويؤمنون به، وذلك لأنهم يعتقدون أن القرآن يرشدهم إلى السلوك الرشيد في حالات معينة، يرشدهم إلى الأسلوب، الذي ينبغي بهم الاهتداء به في حياتهم - الذي ينبغي بهم الاهتداء به أخلاقياً، وربما قانونياً أيضاً. وأغلب الظن، أن الاهتداء بالقرآن كان عظيم الأهمية بالنسبة للقوم، حتى وإن لم يعلنوا

عنه بصريح العبارة قط. وعندما يمعن المرء النظر بالمعارضة التي واجهها الدين، أعني الأطروحات، التي أعرب عنها «الملحدون»، يلاحظ، بلا أدنى شك، أن هذه المعارضة ما كان يراد منها، بأي حال من الأحوال، الاعتراض على القانون الإسلامي. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن الواحد منا يتوقع حدوث العكس: فما يثير نقمتنا على الإسلام، يكمن، بكل تأكيد، في الحدود: قطع يد السارق وما سوى ذلك من أساليب عقابية. بيد أن هذه العقوبات ما كانت تشكل أية مشكلة. فحينما يعرب الملحدون أو ما يسمى بـ «الْمُمْتَرِينَ» عن آرائهم، فإنهم، في الواقع، يشككون بنبوة محمد أو يثيرون الريب حول شخصه ـ أي يقومون بما قام به سلمان رشدي في «الآيات الشيطانية».

وأود، من هذا كله، استخلاص رأي مفاده أن القرآن قد حظي بالتبجيل والإجلال، وذلك لأنه شكل، بالنسبة للقوم، أساساً متيناً للحياة. وفي واقع الحال، فإن هذا الأساس هو السبب، أيضاً، الذي يحفز العديد من الأفراد إلى ترك المسيحية واعتناق الإسلام في الأيام الراهنة.

أيعني هذا أن الإسلام انتشر بنجاح وذلك لأنه يتوافر، من خلال القرآن، على قواعد محددة، ملموسة؟

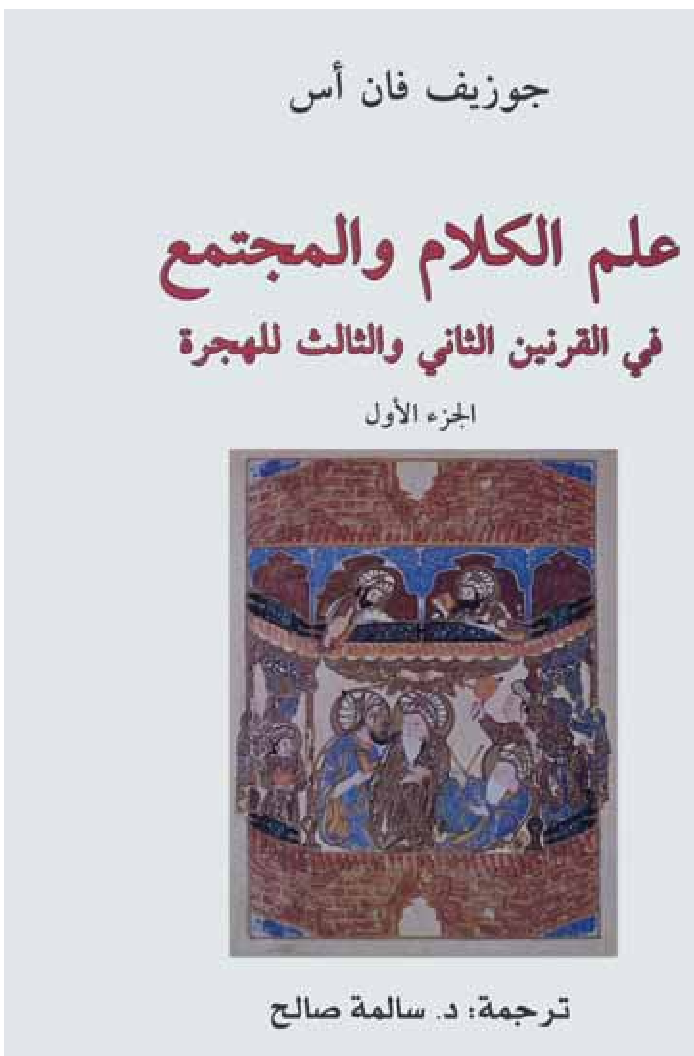
كثيراً ما يفسر المرء انتشار الإسلام من خلال الإشارة إلى الغزوات والحروب فقط. وبالنسبة لي، فإني أرى أن هذا التفسير يبسط الأمر بعض الشيء. ففي الواقع، فإن الإسلام ما كان حركة تبشيرية ـ إنه لم يغدو ديانة تبشيرية إلا في هذه الأيام، علماً بأن الكثير من المسلمين يتحفظون، في اليوم الراهن أيضاً، على هذه التوجهات التبشيرية. إن العرب، الذين عاشوا، آنذاك، في الكوفة أو في المدن الأخرى، ما كانوا يرغبون، على ما نعتقد، في أن ينضم إلى طائفتهم أناس، لن يتوجب عليهم دفع الضرائب، بعد اعتناقهم الإسلام ـ لا سيما أن البعض منهم كان يمكن أن يكون من الجواسيس. وفي الأمصار أيضاً، كان القوم يفضلون الابتعاد عن الآخرين، وذلك للنأي بالنفس من الشبهات وتعريض الذات إلى المخاطر. ومعنى هذا، أن الذين كانوا يتركون دينهم ويعتنقون الإسلام، ما كان مرغوباً فيهم، في بادئ الأمر ولحين من الزمن.

كان هناك إذاً، الجواسيس والذين تحولوا إلى اعتناق الإسلام من ناحية، والزنادقة من ناحية أخرى. في مؤلفكم «الواحد والآخر»، تبحث في الفرق الإسلامية وفي حقيقة أن المعلومات المتاحة عن الغالبية العظمى من هذه الفرق مستقاة من مؤلفات أفراد يكنون لها العداء.

هذا المؤلف هو، أولاً وقبل كل شيء، تاريخ لجنس من الأجناس الأدبية، أعني أنه يندرج ضمن ما نسميه «تاريخ الفرق المارقة». فالمسلمون أسهبوا في الحديث عن الفرق المارقة في نصوص لا تعد ولا تحصى. إن هذا الجنس الأدبي يتمتع بحيوية قوية وواصل الوجود لأكثر من ألف عام: ـ من القرن الهجري الثاني إلى القرن التاسع عشر. وبحسب تصوراتي الشخصية، ثمة مقولة تفسر وجود هذه الفرق: أعني المقولة المسماة بالإنجليزية «التعصب الطائفي» (denominationalism)، أي وعلى وجه التقريب، ما يسمى بالألمانية: Konfessionalism. والفكرة الأساسية هاهنا هي أن الدين، بحد ذاته، لا وجود له. إن الطوائف المختلفة، هي فقط، الأمر الموجود فعلاً. ويعني هذا أن الزندقة، بالمفهوم الذي يدور في خلدنا، ما كان لها وجود أصلاً. إن الطوائف المختلفة فقط هي الظاهرة التي كانت موجودة فعلاً.

في المؤلفات التي أمعنت النظر فيها، جرى الحديث عن هذا الأمر بنحو مختلف بعض الشيء ...

على ما يبدو لي، قامت هذه المؤلفات، في المقام الأول، بعملية جرد للفرق الموجودة في الإسلام. حقاً كان يُقال، من حين لآخر، أن أفكار هذه الطائفة أو تلك لا تتفق مع الإسلام إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن هذه الأفكار تشير إلى زندقة بينة. فمصطلح الزندقة يفترض وجود اتفاق عام حول خصائص العقيدة المعنية. في



المسيحية ثمة اتفاق بهذا الشأن، وذلك لأننا نتوافر هاهنا على الكنائس - في الإسلام لا وجود لهذه الكنائس. من هنا، كيف سَتُعَرِف الإسلام يا ترى؟ حقاً حاول المرء ذلك مراراً وتكراراً وفي مختلف الأزمنة، وحقاً كان هناك اتفاق - بالمفهوم الذي انطلقنا منه آنفاً - حول خصائص العقيدة، إلا أن هذه المحاولات كانت محصورة، دائماً وأبداً، في نطاق ضيق، وكانت تنجح لحين من الزمن وفي نطاق محلي محدود. ففي كل لحظة، فرض فيها حاكم أو فقيه ذو شأن، على المجتمع، تأويلاً معيناً للإسلام، كانت هناك، جماعات، جرى اعتبارها مارقة، وأُدرجت، بالتالي، ضمن فرق الزنادقة. ولكن، وفي المنظور العام وفي أغلب المناحي، صب المرء اللعنات على أقلية محدودة من هذه الجماعات، على الإسماعيلية على سبيل المثال، وبنحو مخصوص حين أخذ أنصارها يمارسون عمليات الاغتيال.

كيف تم التعامل مع هذه الجماعات «المارقة»؟

وحتى أتباع الإسماعيلية أنفسهم لم تجرِ إبادتهم: والدليل على ذلك أنهم لا يزالون موجودين. حقاً توجب عليهم اللجوء إلى أماكن آمنة، إلا أنهم نجوا وخرجوا سالمين. وينطبق الأمر ذاته على الجماعات التي ثارت على الدولة في الأزمنة المبكرة. على الجماعات الإيرانية على سبيل المثال، وعلى النبي «المنقب»، الذي جمع من حوله الكثير من الأتباع في القرن الثامن. حقاً جرت ملاحقته، هو وجماعته، وأُضطر، بالتالي، على الانتحار، حين رأى أن حركته مآلها الفشل. إلا أن أنصاره انتشروا في جبال تركستان بعد قرون من انتحاره. وحين سافر المهتمون بالأمر إلى تركستان وسألوا القوم: "هل أنتم مسلمون أو ما عدتم مسلمين؟"، كان القوم يقولون: "نعم، إننا لسنا على بينة من الأمر. بيد أننا ندفع الضريبة." وكان هذا هو الأمر الحاسم هاهنا. فهم ما كانوا يفكرون بالثورة ثانية، وذلك لأن عددهم ما كان يسمح لهم بالتمرد والعصيان. فقط حين كان القوم يذهبون إلى المدينة ويشكلون طائفة خاصة بهم، كان الأمر ينذر بالخطر - فهم كانوا يشكلون، هنا، جماعة مستقلة بنفسها ومنطوية على ذاتها. وبالتالي، فطالما كانت الجماعة تعيش في الريف، ما كان المرء يرى حاجةً لمقاومتها.

كما تعامل المرء، بنحو مماثل، مع أفراد مثيرين للاستغراب من قبيل النصيريين، - الذين يسميهم المرء في سوريا العلويين. فهؤلاء غنوصيون بكل معنى الكلمة ولا يؤمنون بالقرآن أصلاً. إن هؤلاء أيضاً، لا يزالون أحياء يعيشون وفق عقيدتهم ووصلوا إلى أعلى المراتب واستطاعوا، في الوقت الحاضر، أن يفرضوا أنفسهم على الأكثرية من خلال خدمتهم في القوات المسلحة. ولو كان هؤلاء القوم فرقة مسيحية، لقتلهم المسيحيون، في وقت مبكر، في العصر الوسيط، بكل تأكيد. ويكفيك أن تفكر هنا بالمصير الذي حل بالقرطاجيين - فهؤلاء حاربهم المرء بلا هوادة ورحمة وقضى عليهم عن بكرة أبيهم. أما في الإسلام، فإن الموقف كان يختلف كلية، وهذا هو الأمر، الذي رغبت في عرضه، في مؤلفي المذكور، المترجمّ: أولاً أن أخفف بعض الشيء من شدة مصطلح الزندقة، وأن أسأل: ما هي العقيدة الأصلية؟ وأن أحاول، ثانياً، غض الطرف عن حركات الزندقة وأركز منظوري على الممارسات الفعلية، على الأسلوب، الذي انتهجه المرء في التعامل مع هؤلاء الأفراد والجماعات.

إن ما تقول يكاد أن ينم عن وجود قدر عظيم من الائتلاف والوئام، ينم عن وجود قدر يصعب على المرء تصوره.

ما من شك في أن التعامل كان يتسم بالعنف والقسوة في بعض الأحيان. فمحمود الغزنوي، على سبيل المثال، قطع، فعلاً، رقاب الكثير من الأفراد - إلا أنه قطع رقاب أفراد معينين، أفراد اعترضوا سبيله سياسياً أيضاً. بيد أن المرء عاش، في أزمنة أخرى، جنباً إلى جنب، في سلام ووئام. من هنا، فإن الإسلام يبدو بصورة، تتعدد فيها الألوان والأطياف، بأكثر مما هو دارج في العالم المسيحي. وظل الوضع على هذه الحال إلى الزمن الراهن، إلى أن انقلبت الصورة، في اليوم الحاضر، بفعل سلطان وسائل الإعلام.

أيعني هذا أن وسائل الإعلام لا تعزز تعدد الآراء، بل هي تعمل على توحيد الآراء المختلفة في نمط واحد؟

من خلال وسائل الإعلام يمكن للمرء، بيسر، أن يبث بين الناس صورة ملزمة عن الإسلام، أن يفرض هذه الصورة بالمال على سبيل المثال. لقد بدأ التحول، في العقود المتأخرة من القرن التاسع عشر، وذلك على يد مصلحين نثمنهم عالياً، أعني على يد مصلحين من قبيل محمد عبده. فهؤلاء، أيضاً، دعوا إلى الرجوع إلى نصوص القرآن، ونبذ التصوف - عازمين بذلك دعوة الناس إلى التمسك بإسلام واحد. ومن مفارقات التاريخ، أن هذه الدعوة، قد أسفرت في نهاية المطاف، عن نشأة الأصولية الحديثة.

ألا تتعارض كثرة التأويلات المختلفة للإسلام - أعني، على سبيل المثال، التأويلات الأصولية والتقدمية - مع التصورات الداعية إلى ضرورة الالتزام بإسلام واحد؟

حين أتحدث عن الإسلام المتحجر، فإني أفكر بتطورات من قبيل التطورات، التي نشأت، على سبيل المثال، في السعودية، وجرى نشرها، من ثم، بوسائل حديثة. بيد أن على المرء، دائماً وأبداً، أن يضيف قائلاً: إن الأمور، التي تنتهجها الحركة المسماة بالأصولية، أمور، أيضاً، جديدة العهد. فهاهنا توجد حداثة - وحداثة أوروبية أيضاً - بأكثر مما يدور في خلدنا. أعني تماماً كما توجد حداثة أوروبية في الإرهاب الإسلاموي أيضاً. فنحن، أنفسنا، كنا البادئين بممارسة أمور من هذا القبيل. من هنا، فنحن حين ننسب إلى القرآن وجهات النظر الحديثة، التي ينادي بها الأصوليون، فإننا نقدم لهؤلاء خدمات جليلة، ولكن زائفة من وجهة النظر التاريخية. وبرغم كل هذا: إني لست خائفاً على العالم الإسلامي. فأنا واثق، من أن الأصوليين لن يفلحوا في فرض تأويل واحد على الجميع. فهذا التصور ليس من صلب الديانة.

جوزيف فان أس: يعتبر واحدا من أهم الباحثين في مجال الفقه الإسلامي والفلسفة والتصوف في العالم الإسلامي.

ترجمة: عدنان عباس علي

يتضح ازدياد الاهتمام بالفن المعاصر القادم من الشرق الأوسط وشمال افريقيا وإيران في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، وذلك منذ حرب الخليج واعتداءات الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر. فكيف يتعامل المسؤولون عن المعارض والساسة مع ذلك، خصوصا في دول الخليج، التي أعادت اكتشاف الفن العربي كوسيلة تسويق في السنوات الأخيرة؟

لوته فاسهاور/ ميشائيلا كلمبوروفا Lotte Fasshauer/ Michaela Kamburowa

بين تأكيد الذات وتأكيد الكليشيه

الحركة الفنية في العالم العربي والمعارض بعد أحداث سبتمبر

الفيلم الوثائقي «لقاء مع ثلاثة فنانين»، ٢٠٠٨ لمحمد نبيل، وهو فنان قاهري، يسخر من الصورة النمطية للفنانين اللبنانيين والمصريين والفلسطينيين التي تعود العارضون على تقديمها في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية في العقد الأخير. ينقسم الفيلم الوثائقي إلى ثلاثة أقسام، يقوم فيها الفنان كل مرة بتصوير صورة من الصور النمطية الثلاث، وكل قسم ينقسم إلى صور جديدة وصغيرة تملأ إطار المشهد. الحركات وتعابير الوجه هي نفسها في كل صورة، لكنها معروضة بشكل متفرق زمنيا، ما يولد انطباعا متسلسلا بها. وفي أسفل الشاشة يظهر نص، يتضمن الشروح الافتراضية لكل فنان عن أعماله المعروضة، ليظهر من خلال ذلك بوضوح أن الفنان يهتم بقضايا محددة في بلده، هي تلك التي تحظى بالاهتمام في أوروبا والولايات المتحدة: الحرب الأهلية اللبنانية، مشاكل مدينة القاهرة التي لا تنتهي، والجدار الذي يحاصر الفلسطينيين، أما التجارب والرؤى الشخصية للفنانين، فهي لا تظهر إلا بشكل ناقص. ونلمس منذ حرب الخليج، وخصوصا منذ العقد الأخير واعتداءات الحادي عشر من سبتمبر الإرهابية، تزايدا في الاهتمام داخل أوروبا والولايات المتحدة بالفن المعاصر القادم من الشرق الأوسط وشمال أفريقيا أو من إيران، وإرتفاعا للطلب على معارضه، والأمثلة على ذلك كثيرة، منها ما عرض في «بيت ثقافات العالم» في برلين والمتحف البريطاني وغيرها من المعارض. وتهدف هذه المعارض إلى تعريف الرأي العام بالتجارب الفنية المعاصرة في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وإيران، ولتحقيق ذلك، تنظم لقاءات مع الفنانين، ومحاضرات وعروض أفلام توضيحية. وتستفيد المعارض من الدعم الحكومي في ظل الحاجة الملحة إلى الحوار والتنوير بعد الحادي عشر من سبتمبر من جهة، ومن جهة أخرى تقع على عاتقها مسؤولية كبيرة، بالنظر إلى السياق الحالي الذي يعرف انتشارا للإسلاموفوبيا والحقد على الأجانب. وتخضع المشاريع المعروضة لمراقبة صارمة، ويتوجب على تلك المشاريع أن تدافع عن أطروحاتها أمام العديد من أشكال النقد، خصوصا ذلك النقد القوي الذي يمس الجوانب الاستشراقية، ولهذا فإنها لن تستطيع إغفال ضرورة الإهتمام بتحولات الرؤى الثقافية وميكانيزمات السلطة الثقافية لتصورات الهوية.

تشكل الكليشيهات

ويقدم العارضون ما يعتبرونه مهما، وما يتوافق مع اهتمامات الجمهور، ولهذا يتم اختيار أولئك الفنانين الذين يعالجون تلك القضايا، ما قد يقود إلى إفساد الفنانين، الذين سيعملون فقط على تلبية ما ينتظره العارضون الغربيون والجمهور الغربي منهم. وهكذا تنشأ الكليشيهات والصور النمطية التي يتم ربط الفنان بها، صورة لن تفارقه، صورة تعميمية، هي في النهاية مجردة من كل معنى ومفرغة من كل هوية. إن مشكلة العديد من هذه المعارض يكمن في المبالغة في التأكيد على السياق الذي يأتي منه الفنان. وفي نص أقرب إلى اليوميات يصف منظم معرض «DesORIENTation» ستة عشر فنانا من الشرق الأوسط، جاك بيرسكيان، رحلته للقاء كل واحد من هؤلاء الفنانين. يتحدث تقريره عن منطقة تطبعها الصراعات السياسية، بشكل يجعل من الصعب الانتقال من بلد إلى آخر من أجل لقاء الفنانين. وفي صفحة من صفحات التقرير يكتب بأنه من الصعب على الفنانين عدم الالتفات في أعمالهم إلى الوضع الجيوسياسي، لكن من جهة أخرى فإن ذلك يعطي الأولوية بشكل كبير لأمور لها علاقة بالسياق السياسي أكثر منه بالفن، فيتولد لدى القارئ انطباع بأنه يتوجب تكريم هؤلاء الفنانين فقط بالنظر إلى البلدان القادمين منها، كما أنه يتوجب على كل عمل فني للفنان أن يشير إلى قضية ما من قضايا بلده. ولهذا نادرا ما يتم الحكم على هذه الأعمال من حيث قيمتها الفنية، ولكن في غالب الأحيان بالنظر إلى خلفيتها الجيوسياسية. بل إن تسمية هذا الفن بالشرق أوسطي يفضح في حد ذاته غلبة الرؤية الغربية. وخصوصا بعد الحادي عشر من سبتمبر، أخذ ينظر إلى هذه المنطقة كمصدر للخطر، حتى أن منظمي المعارض يضطرون حين عرض مشاريعهم التأكيد على أنه لا يمكن اختزال الشرق الأوسط في الإرهاب. ويرى أستاذ تاريخ الفن صالح محمد حسن أن أغلبية معارض الفن الشرق أوسطي بعد الحادي عشر من سبتمبر تظهر الصورة فقط التي تعكس المخاوف الغربية من المنطقة ومن الإسلام، بدلا من التعامل النقدي مع التعقيدات التاريخية والرؤى الجمالية لما هو معروض. وأحد الاتجاهات الغالبة هي تلك التي تهتم بشكل مرضي بالعلاقات بين الجنسين وهو ما تم عرضه في نيويورك وبرشلونة وغيرها من المدن الغربية. وتشارك في تنظيم معرض برشلونة المتنقل، الذي أقيم تحت عنوان: فنانات من العالم الإسلامي الجمعية الملكية للفنون الجميلة في الأردن ومؤسسة فن نساء المتوسط في اليونان. وقد يكون من المدهش أن تساهم دول عربية أيضا في انتشار هذه الكليشيهات، ما يعطينا بوضوح أمثلة عن نزعات عربية لتقديم الذات في قالب إستشراقي. ويمتدح صالح محمد حسن معرض: Without Boundary، الذي مثل محاولة للتعامل النقدي مع أسئلة

لقاء بالصدفة

Photo: Di Mackey © ha'atelier

الحداثة وإشكالية «الفن الإسلامي». لكن طريقة العرض وتأويلات بعض الأعمال في كتالوغ المعرض دفعتا بالإشكاليات المطروحة من طرف العارضة فريستيه دفتري باتجاه واحد. فالكاتب هومي بابا مثلا، تناول بالتحليل عمل الفنانة منى حاطوم فقط بالنظر إلى الخصوصيات الدينية والإقليمية لإشكالية العلاقة بين الجنسين، في حين لم يهتم بالوجوه المتعددة الأخرى لهذا العمل، مثل الأبعاد التاريخية والإجتماعية والسياسية والشعرية، والدور النشط للمرأة في الكفاح الفلسطيني، حالة الحصار، والتصوير الذي يتخذ غالبا شكلا مجازيا لشخصية المرأة كرمز للوطن فلسطين. هومي بابا لم يفعل أكثر من إعادة إنتاج الخطاب الغربي النمطي، والذي يختزل كل ذلك في قمع المرأة في الشرق الأوسط والعالم الإسلامي.

مواقف معارضة في الفن العربي

إن التساؤل حول إمكانية تصوير الحرب ونقد التصورات التاريخية المهيمنة في إطار الصراع القائم بين السلطة والتمثيلات الإعلامية هي العلامات الفارقة في حركة فنية مابعد استشراقية والتي تطبع الفن اللبناني وتشهد حركية جديدة بعد الحادي عشر من سبتمبر. وإلى المنهجية النقدية للفنان، تنتمي تعددية الوسائل الإعلامية المستعملة، تعددية تسمح بالتحرر من السيطرة الأداتية لوسيلة واحدة، سواء كان ذلك تلفزيونا أم جريدة أم إعلانا، عن طريق إعلام المستقبل بالجانب الإعلامي في الرسالة. صالح بركات وساندرا داغر، منظمو المعرض اللبناني في «بينالي البندقية» والذي ينظم لأول مرة بعد حرب صيف عام ٢٠٠٦ في لبنان، التي استمرت ثلاثة وثلاثين يوما، يتحدثان في مقدمة الكاتالوغ عن الإشكالية التي يواجهانها كوسطاء للفن اللبناني المعاصر بالقول: "أي صورة يتوجب علينا أن نقدمها الآن للجمهور الدولي عن لبنان؟ هل ينبغي لنا الترويج للبلد الذي مزقته الحرب أم علينا تقديم صورة أخرى؟".

إذ لا ريب أن الأعمال الفنية متأثرة بالشروط السياسية والاجتماعية التي تنشأ فيها. إن العارضين يقفون إذن أمام مهمة مزدوجة، فمن جهة عليهم أن يتعاملوا بنقدية مع تاريخهم، لكن، من جهة أخرى، دون السقوط في مطب الصور النمطية. وفي يونيو ٢٠٠٧، وفي علاقة مع ردود الفعل المتعددة التي أعقبت حرب



حزيران/ يوليو ظهر عدد خاص من آرت جورنال مخصص للحركة الفنية البيروتية. ويحذر كل من حنا فيلدمان وأكرم زعتري في نصهما الذي يحمل عنوان «Mining War»: "نؤكد بأنه لا يمكن إكراه الفن على التعبير عن الهويات الجيوسياسية، دون السقوط في تبسيطية متطرفة".

أساليب عرض بديلة

بعد الحرب الأهلية اللبنانية، التي استمرت من عام ١٩٧٥ وحتى عام ١٩٩٠، كان الفنانون، وليس المؤرخون أو علماء الإجتماع والأنثروبولجيا، من أخذوا على عاتقهم مهمة القطع مع سيطرة الرؤية الغربية في مجال الصور الفوتوغرافية التاريخية للعالم العربي، عن طريق تأسيس أرشيف مستقل للصور الفوتوغرافية العربية. فأرشيف الصور الذي يحمل اسم «مؤسسة الصورة العربية» ومقره في بيروت، والذي كان من بين مؤسسيه فنانون مثل أكرم زعتري وفؤاد الخوري عام ١٩٩٧ ويضم أعضاء مثل وليد رعد ولارا بلدي ويطو برادة، يضم مجموعة صور يبلغ عددها ثلاثمائة ألف من مختلف البلدان العربية، والتي عرضت في العشرات من المعارض والمشاريع والمنشورات. لكن أليس الاهتمام بالحركة الفنية العربية في السنوات العشر الأخيرة ورغم مخاطر التركيز على الكليشيهات في المعارض المرتبطة بأقاليم معينة انفتاح لم يتحقق من قبل؟ منظمة المعارض المقيمة في لندن روز إيسا والمتخصصة في الفن القادم من الشرق الأوسط وشمال إفريقيا وإيران تقول: "يقلق العديد من الفنانين من أن يتم حصرهم في خانة معينة. لكني لم أر فنانا بريطانيا أو أمريكيا شعر بالإهانة لأنه تم وصمه بالبريطاني أو الأمريكي. القضية هنا تتعلق بالثقة". ولا يتفق الجميع مع تفاؤل روز عيسى بأن الثقة التي تمنح للفنانين الغربيين، ستشمل أيضا الفنانين العرب في وقت قريب، فهناك مفهوم للعرض انتشر في السنوات الأخيرة، متحرر من القولبة الجيوسياسية المفروضة ومن التعميم، يستند إلى رؤية شكلية ـ إستيتيقية تسمح بعرض الأعمال الفنية التي تنتمي إلى عصور مختلفة في سياق مشترك. فمؤخرا شهد بيت لافن في ميونيخ عرضا يحمل عنوان: مستقبل التراث ـ تراث المستقبل، والذي جاء للتذكير بعرض آخر لأهم الأعمال الفنية الإسلامية، نظم قبل مائة عام. أما معرض «سلطة المنمنة» الذي أقيم في فيينا عام ٢٠٠٩، فقد ضم أعمالا تمتد من فيينا بداية القرن العشرين وحتى مرحلتنا الراهنة، من غوستاف كليمت وحتى فنانين مثل آدريان سيرنين، براستو فوروهار، شيرين نشأت، رقيب شاو أو فيليب طافو. وعام ٢٠٠٧ أقيم في متحف سكيب سبنس في إسطنبول معرض: Blind Date Istanbul والذي ضم أعمالا تجريدية من مجموعة للدويتشه بنك وأعمالا كاليغرافية عثمانية من مجموعة سكيب سبنس ومثال آخر، يمثله معرض «تصوير ـ عوالم الصورة الإسلامية والحداثة» والذي نظم في عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠ في مبنى مارتين غروبيوس في برلين. إنه مشروع يرتبط بفكرة أطلس للصور، كما اقترحه مؤرخ الفن آبي واربونغ في العشرينيات من القرن المنصرم. فانطلاقا من سلسلات من الصور حاول واربونغ، ودون اعتبار للأمكنة والأزمنة، أن يبرز أوجه الشبه في الشكل والتعبير بطريقة مباشرة. وفي توافق مع هذه المحاولة، تتبع هذا العرض العلاقات السانكرونية والدياكرونية المتعددة بين عوالم الصورة في الغرب والشرق من أجل تحرير المخيلة من صورة الأقاليم الثقافية المتدافعة فيما بينها والسماح ببروز رؤية جديدة للسياقات الفنية العالمية. ولم يكن الهدف تقديم صورة كاملة ولا صورة نسقية، بل تقديم "تعريف جديد لحداثة ليست فقط غربية في تعاملها مع الفنون التشكيلية والموسيقية إلخ ..."، كما جاء في مقال للمسؤولة عن المعرض.

وفي الوقت الذي تقدم فيه معارض فنية كمعرض إستانبول إمكانية التعرف أكثر على التفاصيل من أجل تسليط الاهتمام على قضية محددة، يواجه المتتبع في العديد من المعارض الأخرى، إن استسلم لإغراء الفهم السهل، خطر تقديم تنازلات وتبسيط السيرورات التاريخية المعقدة. إن المراقب يجد نفسه أمام منتوجات فنية كلاسيكية، منتزعة من سياقاتها، لأنه لا وجود لتنظيم كرونولوجي وجغرافي، بنظام مرجعي متسلسل، لهذه الأعمال. وفي الآن نفسه يمكننا أن ننتقد، ونحن نقف أمام هذه الأعمال المعاصرة، عملية نزع طابع الفردية عنها أو حتى سوء تأويلها أو تأويلها بالنظر إلى إنتماءها إلى الإسلام، بغض النظر عن حضور مضمون ديني فيها من عدمه.

نزع الطابع الاستشراقي عبر العولمة

يطالب جيل جديد من الفنانين والعارضين والباحثين العالميين، وبشكل متزايد، بنظرة متحررة من المضمون الاستشراقي في عالم الفن العالمي. وفي هذا السياق استضافت بيروت معرضا ضم فنانين وعارضين وباحثين من مختلف العالم. وأحد أبرز المواضيع المطروقة كان مجمع المتاحف في جزر سعيدات في أبو ظبي. فحتى عام ٢٠١٨ ستضم الجزيرة مجمعات سكنية فخمة، في حجم مدينة صغيرة، تحتوي على مؤسسات ترفيهية ورياضية وثقافية عدة. أما المعلم الأساسي فهو مجمع ثقافي يتكون من خمسة متاحف ضخمة، من بينها اللوفر ومتحف غوغنهايم. إن الأمر يتعلق بتطوير بنية تحتية، وباستثمارات بلد غني في مستقبله. إنه يتعلق بمشروع ـ خليط، تم التفكير في إطاره بسد كل الحاجيات، والفن والثقافة هما في قلب هذا المشروع من أجل دعم السياحة في أبو ظبي والوفاء بالوعود المتعلقة بالتعليم. أما الشكوك التي يمكنها أن تحيط بهذا المشروع فإنها تتلخص في السؤال التالي: هل يتوجب أولا خلق



Mo Nabil:

حوار مع ثلاثة فنانين، ٢٠٠٨.

البنيات وبعدها الاهتمام بالمضامين؟ هل يتوجب الاستثمار ماديا وبعدها تطوير الرأسمال البشري؟ وكيف يمكن لمشروع ثقافي متكامل ومستورد من الخارج وبدون علاقة سياقية مع الثقافة المحلية ومع الممارسات الفنية التقليدية أن يكتب له النجاح؟ رئيس متحف غوغنهايم توماس كرينس ينتظر القيام بالحملة التسويقية نفسها في أبوظبي والتي سبق وعرفتها مدينة بيلباو: مدينة غير معروفة تتحول إلى قبلة جذابة بفضل متحف. وسيحظى الفنانون المحليون أيضا بمنبر في هذا المتحف وهو ما لم يتحقق لفناني مدينة بيلباو إلا بعد عقد من الزمن. لكن بالنظر إلى البون الشاسع بين الشرق والغرب فإن متحف سعديات سيكون أكبر من مجرد مشروع ثقافي مستورد. وكما يؤكد زكي نسيبة، نائب مدير مؤسسة أبو ظبي للتراث الثقافي، فإن أبو ظبي تريد أن تشق جسورا إلى الفن العالمي والتوفيق بين تراثها والفن المعولم، وأن تتوحد بالحضارة العالمية وتتجاوز الخلافات الدينية وتدعم الانفتاح عبر الفن. لكن مثل هذه المشاريع الكبيرة التي تسعى إلى العالمية، يتوجب الترويج لها محليا أيضا. ولهذا سيتم خلق شعب جامعية جديدة لها علاقة بالعلوم الإنسانية ودراسات المتاحف والإدارة الثقافية. وحتى وقت قريب لم تكن هناك نقاشات على مستوى الرأي العام حول الأهداف الثقافية إلا فيما ندر، وهو ما دفع الجمعية الإماراتية إلى الإهتمام بالجوانب الإنسانية أيضا، إذ أنها تقدم منحا للفاعلين الثقافيين. أما في دولة قطر المجاورة فإن الأهداف الرامية لبناء مجمع من المتاحف ليست أقل طموحا من مثيلتها في دولة الإمارات. فسنة ٢٠٠٨ افتتحت سلطة المتاحف القطرية والتي تمثل كل المتاحف في البلاد، متحف الفن الإسلامي، الذي تطبع بنايته عاصمة البلاد، لتتبعه بعد ذلك نهاية ٢٠١٠ بمتحف آخر يضم قاعات صغيرة وكبيرة للمعارض الخاصة ومعرض الفن العربي المعاصر، المعرض الوحيد من نوعه في المنطقة. لكن بعكس الإمارات فإنهم يركزون في قطر بقوة على تطور من الداخل إلى الخارج، عبر عرض مقتنياتهم الخاصة وأعمال فنانيهم. المتحف يضم مجموعة مقتنيات الشيخ حسن آل ثاني من الفن العربي المعاصر. أما الصور الفوتوغرافية للشيخ خالد آل ثاني، وبعد عرض كبير في الدوحة، ستعرف طريقها إلى محطات كثيرة في أوروبا والولايات المتحدة وآسيا، ليتعرف عليها الجمهور العالمي. وقد تمكنت قطر في مشاريعها المتحفية، من تحقيق ما تطمح إليه أبو ظبي وهو الموافقة بين مشاريع بناء متاحف عالمية ودعم المشاريع الفردية أو الصغيرة. وهكذا فإن متحفي «الفن الإسلامي» و «المتحف» يمثلان نوعا من التوازن، ففي الوقت الذي يقوم فيه «متحف الفن الإسلامي» فوق الماء ويتميز بعظمته وأناقته، تتميز بناية «المتحف» بقربها من الناس، وتقع غير بعيدة عن مدينة العرفان، حيث يقوم مركب يضم عديدا من الجامعات الدولية، ويعرض المتحف مقتنياته الفنية بشكل منفتح على الناس وفي روح شبابية. ويمكن التعرف بسهولة على نظام المعروضات وكل المعلومات المتلعقة بها كما أن عديدا من البرامج الدراسية تواكب ذلك، مع توفر المتحف على موقع على الإنترنت يسمح بحوار بين المتحف والجمهور. لكن مازلنا نحتاج لوقت حتى نعرف رأي الجمهور في هذا المتحف، كما أن البلد لا تتوفر بعد على إمكانيات تعليم إضافية تتعلق بالعمل المتحفي والثقافي.

انفتاح عبر خطاب مشترك؟

هل الأمر يتعلق فعلا بتقوية الحركة الفنية المحلية أم بمجرد استعراض للقوة؟ وأي نتائج ستكون للتطورات الجارية في العالم

تصوير ـ اسم القاعة: يوتوبيا النص، ٢٠٠٩.

Photo: Di Mackey © ha'atelier

العربي على الحركة الفنية وسياسة المعارض الدولية والسياسة المتحفية في منطقة الخليج؟ وكيف ستؤثر أجواء الثورة على عمل المتاحف؟ وهل يمكن الحديث عن تغيير في النظر إلى سياسة المعارض بعد الحادي عشر من سبتمبر. وهل فكرة «الحركة الفنية بعد الحادي عشر من سبتمبر» هي في حد ذاتها فكرة إستشراقية؟ لكن مأخذ النظرة النمطية يظهر أنه ساهم في جهود تحقيق رؤية غربية متوازنة داخل سياقات الفن العالمية. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن النظرة النقدية للبحث العلمي إلى تلك المعارض التي يزعم أنها استشراقية في طرحها، قد دعمت جهود تحقيق نظرة متوازنة وهو ما يجعلنا نتحدث عن تغير في ممارسات المعارض بعد الحادي عشر من سبتمبر. السؤال إذن لن يكون استشراقيا إذا تأكد تحقق قطيعة ما، تدعم خلق حساسية قوية تجاه الرؤى الاستشراقية. إن الوعي بالكليشيهات ـ كما يظهر ذلك عمل محمد نبيل «لقاء مع ثلاثة فنانين» ـ هو أول السبل إلى التحرر من الأحكام المسبقة. فالعارضون والجمهور سيدركون الضعف النقدي لاستقبالهم الفني حين يتعرفون على العمل النقدي للفنانين وعلى ما يطرح من أفكار في النقاشات الدائرة، ما يمكنهم أيضا من مراجعة تقييمهم لتلك الأعمال الفنية. و بذلك سيلعب الفنانون دورا تنويريا. إنه بالإمكان الحديث عن إنفتاح، لكنه إنفتاح لم يصل بعد إلى حد بلورة رؤية متوازنة ومتحررة من الرؤية المتكلسة ـ المتأثرة بالخطاب السياسي للفن العربي.

ميشائيلا كامبوروفا: هي باحثة في مجال الدراسات الثقافية ومؤرخة فنية، وتعمل منذ عام ٢٠١٠ مديرة لمعارض هيئة متاحف قطر في الدوحة.

لوته فاسهاور: باحثة تعد أطروحة الدكتوراه بمعهد الشرق الألماني في بيروت عن أعمال المخرج اللبناني غسان سلهب في سياق الفن المعاصر في لبنان.

ترجمة: رشيد بوطيب



شتيفان ترودفيند Stephan Trudewind

رحيل إحدى رائدات نشر الأدب العربي بالألمانية

ديتليند شاك

بصورة مفاجئة تماما تُوفيت في السادس عشر من يناير الناشرة ديتليند شاك. وبوفاتها تختفي شخصية مميزة عن عالمنا، فقدكانت لها ـ حسب رأينا ـ أفضال كبيرة في نشر الأدب العربي في ألمانيا عبر دار نشر «Edition Orient». وُلدت شاك في عام ١٩٣٧ في ميرسبوش، حيث تُوفيت أيضا هناك في منزل والديها.

لكن من يتذكر مدى الاستياء الذي قابلت به وسائل الإعلام الألمانية الغربية منح جائزة نوبل للآداب للكاتب المصري نجيب محفوظ في عام ١٩٨٨، سيقدر أي عمل ريادي كان تأسيس دار نشر في عام ١٩٨٠ للكتاب العرب وتكريس هذه الدار للأدب الشرقي. قام ناجي نجيب وهاينتس كولاس بتأسيس «إديتسيون أورينت»، لكن ديتليند شاك كانت حاضرة كعرابة للمشروع قبل أن تترك عام ١٩٨٢ وظيفتها في الأكاديمية الشعبية بكاستروب راوكسل للتفرغ كليا للدار.

وهكذا اجتمع فريق خلاق ومتحمس، ضم الراحل ناجي نجيب، المترجم المصري الموهوب والباحث المتخصص في الأدب العربي وديتليند شاك التي درست العلوم الإسلامية وذات القدرة على الحكم غير المتحيز وعلى تحويل مخزن للأفكار إلى شركة ذات هيكل واضح. وهكذا عمل الاثنان على نشر كُتاب بالألمانية لم تكن أسماؤهم معروفة على الأقل في ألمانيا الغربية، مثل طه حسين ونجيب محفوظ وغسان كنفاني ويوسف إدريس وصلاح عبدالصبور وجمال الغيطاني، وذلك على سبيل المثال لا الحصر.

ورغم أن دور النشر المشهورة كانت لا تزال تأبى نشر هذه الأسماء، كان الأوان قد آن لمثل هذه الاكتشافات. وقد أدركت ديتليند شاك ذلك، مثلما فعل هارتموت فيندريش (المترجم الأساسي والمشرف السابق على السلسلة العربية في دار لينوس) ولوسيان لايتيس (دار أونيون) وهانس شيلر (دار الكتاب العربي) الذين انطلقوا في طريقهم في الفترة نفسها تقريبا.

وقد انتهى التعاون المثمر مع ناجي نجيب بوفاته المبكرة عام ١٩٨٧. لكن ديتليند شاك أضفت على دار النشر بصمتها الخاصة الواضحة: فقد كانت هي من بحث في إطار النقاش حول حركة التحرر النسوي عن أصوات نسائية من الشرق وحظيت بنشر



ديتليند شاك

Photo: Stephan Trudewind

ليلى العثمان وأليفة رفعت وغادة السمان في سلسلة «نساء من الشرق يحكين». كانت ديتليند شاك ناشرة عنيدة ولا شيء يدل على ذلك أكثر من محاولتها منح الكتاب اليهود الألمان المهجرين وطنا جديدا من خلال نشرها لأعمالهم. لكن نزاع الشرق الأوسط لم يحتمل هذا التباعد في المواقف (لدار نشر صغيرة).

انتدبت شاك كثيرا في منتصف التسعينات للمجلس المشرف على تحرير مجلة «فكر وفن»، وفي نهاية التسعينات انسحبت تدريجيا من دار النشر لكنها ظلت تساندها بالمشورة الحاسمة وباستعدادها للمساعدة. وستظل ديتليند شاك حاضرة في الذاكرة كشخصية غير متكبرة ومستقلة ومثيرة للجدل. وستفتقدها الدار كما سأفتقدها أنا شخصيا كثيرا.

شتيفان ترودفيند: هو المشرف على دار «إديتسيون أورينت»، كما يقوم بإصدار المطويات الخاصة بالاصدارات الشرقية «OrientXpress».

ترجمة: أحمد فاروق

منتخبي مصر والجزائر

Photo: Claudia Wiens

كتب



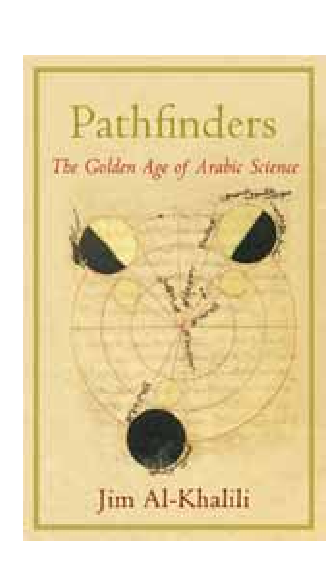
شتيفان فايدنر Stefan Weidner

من الله إلى كوبرنيك

كتاب عن العلوم العربية

من يتذكر كتاب زيغريد هونكه «شمس الله تسطع على الغرب"»الصادر في عام ١٩٦٠؟ إنه كتاب مهم، ذكر الأوروبيين بما يدين به الغرب للشرق في المجال العلمي والعقلي، وفي وقت لم يكن فيه المرء مستعدا للاعتراف بذلك . وبعيدا عن السؤال ما إذا كان الإسلام ينتمي إلى أوروبا، فإن المهتمين بهذا الموضوع سيجدون في كتاب الفيزيائي البريطاني ذي الأصل العراقي جيم الخليلي مدخلا عميقا إلى إنجازات العلماء العرب في القرون الوسطى. وبالعلوم العربية نعني النصوص التي ألفت في اللغة العربية والتي كانت اللغة السائدة خلال القرون الوسطى في العالم الإسلامي، بغض النظر عن الدين أو القومية التي انتمى إليها المؤلفون. وبالفعل فإن لائحة المؤلفين التي يقدمها كتاب الخليلي تضم مسلمين ومسيحيين ويهودا وزرادشتيين وعربا وفرسا وفي الأندلس خصوصا: أوروبيين. وما يميز كتاب الخليلي عن الكتب الكثيرة التي تروج للإسلام، هو دراسته العقلانية للموضوع. فهو يتعرض بالنقد للأساطير الإيجابية والسلبية القائمة حول هذه القضية، لأن هدفه هو توضيح المساهمة الفعلية للعلوم العربية وليس المنافحة العاطفية عنها. هل نحن مدينون للعرب، الذين أخذوا أرقامهم عن الهند، بالحساب العشري؟ جزئيا فقط، يقول الجواب. فالسؤال الأساسي يتعلق بمن أدخل الصفر لأول مرة إلى الحساب العشري. حتى العرب لم يقوموا بذلك، لكنهم قاموا بخطوة مهمة باتجاه ذلك لما عمدوا إلى إدخال فاصلة عشرية على الكسور. إن الكتاب الذي يضم العديد من الرسوم والرسوم البيانية يؤكد الانجازات الكبيرة للعرب في مجال الرياضيات. ولا أدل على ذلك من عالم الرياضيات الكبير الخوارزمي الذي اشتقت من اسمه كلمة: Algorithmus.

إن الخوارزمي هو من بين مؤسسي علم الجبر، وهي كلمة مشتقة من الكلمة العربية «جبر» والتي تعني جبر العظام المكسورة. إن هذا الاشتقاق من المجال الطبي ليس محض صدفة، فالعرب كانوا متفوقين على الأوروبيين وحتى العصر الحديثة في كل مجالات الطب، فالكتب الطبية العربية ظلت مرجعا أساسيا في الجامعات الأوروبية بأكملها. لكن الأوروبيين مدينون للعرب أيضا في ميدان الهندسة وعلم الفلك والجغرافيا. فكروية الأرض كانت بالنسبة للعرب كما لأغلب اليونانيين أمرا واضحا. لكن العرب تمكنوا من حساب حجم الأرض بشكل لا يبتعد كثيرا عن الدقة، وأقرب العلماء الى الدقة في هذا المجال كان البيروني. الخليلي يخبرنا بالطريقة التي اعتمدها البيروني ويدعونا لتجربة تلك الطريقة. وتؤكد هذه الأمثلة بأن إنجازات العرب كانت أكبر من مجرد نقل الإنجازات اليونانية. ويظهر حماس الكاتب للموضوع بوضوح، لكن دون أن يجره ذلك إلى المبالغة. لكن هل ندين فعلا بالثورة الكوبرنيكية لكوبرنيك؟ إن النظرية التي تقول بدوران الأرض حول الشمس كانت منتشرة عند اليونان القدامى، لكن ظل ينظر إليها على أنها نظرية خاطئة ولا يمكن الاستدلال عليها. وحتى عند العرب لم تعرف هذه النظرية انتشارا، لكن معارفهم في مجال علم الفلك ساهمت في توضيح الظواهر التي كانت حاسمة بالنسبة لنظرية كوبرنيك. إن العلم، يقول الخليلي، ليس كما نتصوره، من صنع مجموعة من العباقرة، ولكنه سيرورة مستمرة، يشارك فيها الكثيرون وفي أزمنة مختلفة، حتى وإن كانت شخصيات معينة هي من تقطف ثمار المجد في النهاية. وبالنظر إلى ذلك فإن العلماء العرب ليسوا أقل أهمية من نظرائهم الأوروبيين، ولكنهم لا يجدون من يدافع عنهم أو أنهم ظهروا في وقت مبكر، لم تترسخ فيه الرؤية العلمية بعد في المجتمعات الانسانية. إن كتاب الخليلي مكتوب بطريقة سلسة، وهو كتاب يحثنا على التفكير دون أن يجهدنا. لكنه كتاب لم يستطع أن يشرح لنا سبب توقف البحث العلمي في العالم الإسلامي منذ عصر النهضة الأوروبي؟ إن الإسلام الكلاسيكي الذي تميز بتعدديته، وفر الحرية والتمويل حتى للبحث العلمي البعيد عن المجال الديني. لكن يبدو أن انتشار المعرفة العلمية الحقة، مرتبط بسيطرة الحقيقة العلمية كرؤية إلى العالم، كما كان الأمر عند النخب الأوروبية في بداية العصر الحديث، وهي السيطرة التي مازلنا ندور، حتى اليوم، في فلكها.



جيم الخليلي
العصر الذهبي للعلوم العربية

ترجمة: رشيد بوطيب

شتيفان فايدنر Stefan Weidner

ثقافة التعدد والتسامح في الإسلام

توماس باور يقدم قراءة جديدة للتاريخ الإسلامي

لماذا تميز الإسلام «الكلاسيكي» بالتسامح مقارنة بإسلام اليوم الذي يظهر في الغرب بمظهر غير متسامح وعنيف؟ في كتابه الرائد والمقنع إلى حد كبير، الذي يحمل عنوان: «ثقافة الالتباس»، يبحث توماس باور أسباب الرؤية المشوهة إلى الإسلام «الكلاسيكي» في الغرب وفي العالم الإسلامي من وجهة نظر التاريخ الثقافي. أما النموذج التفسيري لذلك، فيكمن، في رأيه، في مفهوم الالتباس، والذي يقول: بإمكانية أن تملك الظاهرة المدروسة معنى مزدوجا أو أكثر من معنى. وهو مفهوم يستقيه باور من ميدان العلوم الثقافية وعلم النفس. فالحقب والثقافات والجماعات والأفراد تختلف فيما بينها بالنظر إلى التبدل الذي يطرأ على تسامحها أو عدم تسامحها مع الالتباس. والسؤال الحاسم في هذا السياق هو دائما سؤال عن قدرتنا على تحمل وجود حقائق وخطابات مختلفة ومتضاربة، أم أننا متمسكون بأن حقيقة واحدة أو نظاما قيميا واحدا هو من يحق له الوجود دون غيره.

واعتمادا على نصوص متعددة من مجالات مختلفة تمتد من العصر الكلاسي وحتى القرن التاسع عشر، أكد توماس باور بأن الثقافة الإسلامية الكلاسيكية تميزت بقدر كبير من التسامح مع الالتباس، بل إنها كانت مسكونة بحب الالتباس وإظهاره وتحسينه كلما أمكن ذلك. بل إن الأمر كان ساريا حتى في مجال الأبحاث القرآنية والشريعة، وهي تلك المجالات، التي تقول الرؤية السائدة اليوم عن الإسلام بأنها الأكثر انغلاقا وعداء للتطور. والسبب الذي يقوم وراء ذلك هو حلول التأثير الغربي اضطرادا منذ العقد الثاني من القرن التاسع عشر مكان الثقافة الكلاسيكية للإسلام. فالإسلام الذي نواجهه اليوم هو إسلام تعرض للتغريب، سواء تعلق الأمر بالإسلام الأصولي أو بالإسلام الإصلاحي. لكن الغرب، بعكس ذلك، ظل وحتى أواسط القرن العشرين مطبوعا بعداء للالتباس أو التعدد، لأنه كان مرتبطا بحقيقة واحدة، تدعي لنفسها صلاحية عامة. ولم يكن بمقدور الثقافة الكلاسية للإسلام والتي تميزت بتسامح مع الالتباس فعل شيء ضد الغرب، فعمدت إلى تحديث ذاتها، عبر تطوير نظام ثقافي معاد للالتباس، وعن طريق الدفاع عن حقيقة واحدة ضد الحقيقة الغربية، حقيقة شيدت على الطريقة الغربية، متخلية في ذلك عن جوهر الثقافة الإسلامية وأعني تعدد الحقيقة. فمثلا العداء للمثلية الجنسية لا علاقة له بثقافة الإسلام ولكن بالثقافة الفيكتورية، إذ هناك آلاف من أبيات الشعر تتغنى بالحب بين الرجال. وبفضل معرفته الدقيقة بالمخطوطات العربية يكشف المؤلف عن الجهل المطبق للمدرسة الاستشراقية القديمة والإعلام، وهو يعيد ذلك إلى أسباب منها عدم نشر مؤلفات مهمة. إن هذا الكتاب بأطروحاته وأمثلته المقنعة يمكن اعتباره أحسن مدخل إلى الإسلام، بل واعتباره أحد أهم المؤلفات في مجال العلوم الثقافية مؤخرا، يقف على قدم المساواة مع كتاب مثل «الاستشراق» لإدوارد سعيد.

ترجمة: رشيد بوطيب

Thomas Bauer
Verlag der WELTRELIGIONEN
Die Kultur der Ambiguität
Eine andere Geschichte des Islams

توماس باور
ثقافة الالتباس
نحو تاريخ آخر لإسلام

شتيفان فايدنر Stefan Weidner

القرآن الكريم والثقافة الأوروبية

أنغليكا نويفيرت وقراءة جديدة لوثيقة نشأة الإسلام

تولت أستاذة العلوم الإسلامية أنغليكا نويفيرت رعاية مشروع بحثي عنوانه «الذخيرة القرآنية». ويهدف المشروع إلى رصد كافة مخطوطات القرآن القديمة ومقارنة هذه المخطوطات بالنصوص العائدة إلى الفترة التي نشأ فيها القرآن، وذلك للتوصل إلى تأويل أفضل للنص القرآني. وصدر، في هذه الأيام، كتاب جديد يستطيع الجمهور من خلاله الإطلاع على النتائج الأولية المستخلصة من هذا المشروع.

بعدما عاشوا في برجهم العاجي عقوداً كثيرة من الزمن، عاد الباحثون الألمان، المتخصصون بالعلوم الإسلامية، إلى الظهور على الملأ، ثانية، والإدلاء بوجهات نظر جلبت إليهم الأنظار ومنحتهم الشهرة. وتبلورت البدايات الأولى لهذا التحول على يد كريستوف لوكسينبيرغ (Christoph Luxenberg)، الباحث اللغوي المقيم في ساربروكن، والذي كان قد أعرب عن مقولة استفزازية تزعم أن القرآن ليس نصاً عربياً في حقيقة الأمر، بل هو نص مكتوب بلغة اختلطت فيها اللغتان السريانية والعربية. ولو كانت هذه المقولة صادقة، لتوجب على المرء أن يستخلص منها نتيجة تفيد بأن القرآن لم يُفهم بالنحو الصحيح طيلة فترة زمنية تزيد على الألف عام. وحظي بشهرة واسعة، من ثم، تيلمان ناغل (Tilmann Nagel)؛ فهذا الأستاذ، الذي عمل في جامعة غوتنغن قبل إحالته على المعاش، نشر قبل عامين كتاباً يشتمل، صدق أو لا تصدق، على ١٥٠٠ صفحة يسرد فيها المؤلف سيرة النبي محمد مستعيناً بمصادر ومراجع لا تعد ولا تحصى وذلك بغية التعرف على شخصية النبي الحقيقية بعيداً عن كل ما رواه بعض الرواة من قصص وروايات عنه كانت من وحي الخيال. وبعد هذا وذاك، نشرت أنغليكا نويفيرت، أستاذة علوم اللغة العربية في جامعة برلين الحرة، كتاباً يحمل عنواناً عملياً مفاده «القرآن بصفته نصاً يعود إلى الحقبة المتأخرة من العصر القديم. مدخل أوروبي». واشتمل هذا المؤلف على النتائج الأولية، التي توصل إليها فريق من شبان يعملون في برلين كباحثين متخصصين في علوم القرآن.

وكان هؤلاء الباحثون قد أمعنوا النظر في القرآن إمعان باحث يستخدم مجهراً ليرى من خلاله أدق التفاصيل. وهكذا، وبفضل منهج شاركت فيه مختلف التخصصات وجهد بحثي جماعي، جرت عليه العادة في العلوم الطبيعية منذ زمن طويل، استطاع هؤلاء الشبان الولوج إلى دروب جديدة غير مسبوقة أبداً. أما عبارة "مدخل أوربي"، فإن المقصود بها هو الإشارة إلى الكيفية التي سنقرأ بها هذا النص، أي القرآن، فيما لو نظرنا إليه، لحين من الزمن، بمنأى عن التاريخ الذي مر به لاحقاً، فيما لو نظرنا إليه على أنه وثيقة لحركة دينية نشأت في الحقبة المتأخرة من العصر القديم، حركة دينية، لا يشير النص نفسه، لا من قريب أو بعيد، إلى أنها ستغدو، في المستقبل، ديانة عالمية. إن هذا المنظور غير المعتاد يفرز نتيجة مثيرة الدلالات: فالمنهج، الذي انطلقت منه أنغليكا نويفيرت، يمنحنا الفرصة للنظر إلى القرآن بمنأى عن التراث الإسلامي المتأخر ويسمح لنا بدراسة القرآن من خلال عملية نشأته، وقراءته، بالتالي، وفقاً لما فهمه منه أبناء عصره: أي كشاهد على جدل حول المسائل الإلهية، دار، حقاً، في الجزيرة العربية، ولكن في محيط ثقافي وديني، تطبعت به، في القرن السابع، باقي مناطق حوض البحر الأبيض أيضاً - وبهذا، تطبعت به، في آخر الأمر، التصورات العقائدية، السائدة في أوربا في يومنا الراهن. وتكتب نويفيرت بهذا الشأن قائلة: "إن هذا المؤلف يُراد منه تمكين القراء الغربيين من أن يروا في القرآن، ثانية، ما رأته فيه طائفة المؤمنين الذين عاصروا نشأته: نص متسام أدبياً ومثير للتحديات ثقافياً. من هنا، فإذا كان القرآن قد نشأ في سياق الجدل حول الأفكار التي سادت في الحقبة المتأخرة من العصر القديم، وإذا كان القرآن قد أقر بنفسه أنه يندرج ضمن ذلك التراث النصراني واليهودي المعاصر له (...)، فلا ريب، والحالة هذه، في أنه جزء من التراث، الذي ورثته أوروبا من الحقبة المتأخرة من العصر القديم".

ولا مندوحة لنا من الإشارة إلى أن قراءة القرآن بالنحو المذكور أعلاه، ذو نفع محدود في شرح الإسلام الذي ساد في الحقب التالية على عصر صدر الإسلام أو في الإحاطة علماً بمنظور المسلمين، الذين عاصروا نزول القرآن. فالمنهج، الذي انطلقت منه نويفيرت، تكمن أهميته، في واقع الحال، في أنه يزيح عن الطريق كافة الأساطير والأخطاء، التي اندست في تأويل القرآن عبر قرون الزمن ـ سواء كان المسلمون أنفسهم مصدرها، أو العلماء الغربيون، أيضاً، المتخصصون بدراسة القرآن. ولفترة طويلة من الزمن، كان المرء على ثقة تامة بأن الإسلام قد نشأ من لا شيء، بنحو أو آخر، وأنه، وفي أفضل الحالات، قد احتك احتكاكاً ضعيفاً جداً بتراث يهودي ـ مسيحي غير محدد المعالم وبما كان لدى عرب الجاهلية من تقاليد وثنية بنحو مخصوص. إلا أننا، هاهنا، إزاء اعتقاد زائف. فالحوار مع المحيط الثقافي كان، في واقع الحال، كثيفاً جداً ويمكن تتبع الكثير من محاوره أيضاً، حينما لا يرى المرء في القرآن كتاباً نشأ دفعة واحدة، بل يرى فيه نصاً رافق نشأة جماعة دينية جديدة.

فالنص ليس من بنات أفكار مؤلف معين، بل حصيلة نقاشات دارت بين أبناء الطوائف المختلفة طيلة الحقبة، التي نشط فيها ذلك الإنسان، الذي تولى التبشير بالنص. من هنا، فإن المطلوب هو أن لا نتتبع القرآن، في المنظور المتأخر، على أنه نص متناظر البنيان، ووثيقة نشأت بمشيئة إلهية للتبشير بنشأة ديانة إسلامية (...)، بل أن نتتبعه بصفته (...) نصاً قد نشأ من خلال تفاعل ساد بين ديانات وتقاليد مختلفة وناشطين كثيرين.

وهكذا، وبدلاً من الفرضية التقليدية، التي تقر بوجود النذير، الذي يذيع على القوم النص إما بصفته مؤلف يقدم نصه من تلقاء نفسه أو بصفته نبياً يدعو، بتكليف إلهي، المستمعين إلى النص أو الذين يقرءونه، إلى الإيمان بما جاء في النص، تقترح نويفيرت الانطلاق من منهج بديل، من منهج يقلد المسرحية الدرامية ـ أي يقر بوجود حوار لا تتخلله وجهات نظر معارضة فقط، بل ووجهات نظر، أيضاً، تدعو إلى ردود فعل تطفو على السطح بهيئة آيات قرآنية جديدة.

من هنا، وللإحاطة بنحو دقيق، بما بين المبشر المبجل وطائفته الحديثة النشأة، من أفعال وردود أفعال، يتولد عنها النص، لا مندوحة للمرء من أن يستغني عن التصور التقليدي القاضي بوجود علاقة بين المؤلف والقارئ، وأن ينطلق، منهجياً، من نموذج مستعار من المسرحية الدرامية (...). فكما هو الحال بالنسبة لمكالمة هاتفية نشارك، بالصدفة، في الاستماع إليها، يمكننا، أيضاً، وبلا عناء، ومن خلال سماع صوت متحدث واحد، أن نستشف خصائص الوضع المخيم على الطرفين المتحدثين أيضاً.

وكمثال على ما تقوله نويفيرت، يمكننا أن نسوق البسملة التي تبدأ بها السور القرآنية. فكما هو معروف تبدأ كافة السور القرآنية بعبارة: بسم الله الرحمن الرحيم. وما من شك في أن تكرار «الرحمن الرحيم» يرن في سمعنا كتكرار لمعنى واحد، كتكرار معتاد في البلاغة العربية. إلا أن هذا الاعتقاد تصور زائف بلا أدنى شك. فواقع الحال يشهد على أننا هاهنا، إزاء صياغة توازي الشهادة المسيحية القائلة: بسم الأب والابن وروح القدس، وتضع حداً فاصلاً بين الديانتين. وبهذا المعنى، فإن البسملة ليست صياغة أدبية ضعيفة المستوى ولا صورة منسوخة من صياغة مسيحية، بل هي عبارة ترمز إلى تجديد ديني: فهي تشير إلى نقض التثليث وإلى رفض القول بأن عيسى هو ابن الله.



أنغليكا نويفرت
القرآن بصفته نصا يعود إلى الحقبة المتأخرة من العصر القديم: مدخل أوروبي

وتأسيساً على هذا كله، يمكن القول بأن نويفيرت تقرأ القرآن بنحو ديناميكي، تقرأه على أنه نص يتسم بالانفتاح على ما حوله من ناحية، ويطور نفسه باستمرار من ناحية أخرى. وبهذا النحو، يتضح لنا مغزى ما كان يبدو مثيراً للحيرة في كثير من الأحيان. يتضح عندئذ، على سبيل المثال وليس الحصر، أن السورة الأولى في كافة نسخ القرآن المتداولة في اليوم الراهن، أعني سورة الفاتحة، لم تكن، بأي حال من الأحوال، من مجمل السور القرآنية التي أُنزلت على النبي.

ومع أن الفاتحة ليست سوى نص يرتل بنحو شفوي في العبادة والصلاة، لا يزال البحث العلمي يصر على أن هذا النص جزء من القرآن، على أنه سورة من السور الموحى بها، متجاهلاً بذلك أن الفاتحة ليست سوى دعاء قصير جرت إضافته إلى القرآن وتم وضعه في أول الكتاب كنص مواز له. وكما يبدو لنا يعود هذا التصور الزائف إلى أن البحث العلمي يرى، في المنظور العام، أن القرآن نص محرر كتابة، وليس نصاً يرتل شفوياً في الطقوس الدينية وبحاجة إلى نصوص أخرى تكمله في أداء الممارسات التعبدية.

فمن حقائق الأمور أن القرآن كان، في الأصل وحتى اليوم الراهن، نصاً يرتل في الطقوس الدينية في المقام الأول، نصاً يوجد "مكانه الحيوي" في الطقوس التعبدية الإسلامية. فالقرآن لا يزال يحيا من خلال تلاوته في المقام الأول. فتلاوته تُعتبر عملاً من الأعمال التعبدية. إن البحث، الدارج في اليوم

الحاضر، رأى في هذا الجانب أمراً ثانوياً، وما كان، حتى الوقت الحاضر، قادراً على إعطاء ما في النصوص القرآنية من رنين قوي وجمالية عذبة حق قدرها، والانطلاق من هذه الخصائص للوقوف على الميزات التي تنشأ عنها.

على صعيد آخر، يفند مؤلف نويفيرت كل التصورات التي لا تزال ترى أن القرآن نص يمثل الرجوع إلى الوراء في المنظور الحضاري ويريد العودة إلى أعراف وتقاليد بالية خلفتها المسيحية وراءها منذ أمد طويل. ويقف المرء على زيف هذا التصور حين يمعن النظر في دور الأضحية. فالأسلوب الدارج في الإسلام بشأن تقديم الأضحية، أعني التضحية بالحيوان، لا يمكن اعتباره، بأي حال من الأحوال، عودة إلى الوراء من وجهة النظر الدينية.

ولا نبالغ أبداً، إذا قلنا إن القرآن لا وجود فيه للفكرة الدارجة في المسيحية بشأن تقديم الأضحية: ففي القرآن، ـ وخلافاً للتصور السائد في «الكتاب المقدس» ـ لا يلعب تقديم الأضحية دوراً في التكفير عن الآثام. إن هذا الاختلاف ليس شَعيرَة هينة، بل هو يجسد، مقارنة باليهودية والمسيحية، منعطفاً حاسما، وأسلوبا جديدا كلية، في التعامل مع الدم والضحية.

من ناحية أخرى، أبان مؤلف نويفيرت بجلاء، كيف يستطيع باحث ذكي، يغرف معلوماته من المعارف الموثقة وليس من المواقف غير المنصفة، أن ينتقد الإسلام ـ أو لنقل أن ينتقد التصورات المتعصبة والمواقف الإسلامية المتحيزة ـ بكفاءة عالية وموضوعية بينة. ولكن، وللأسف الشديد، لا مندوحة للمرء من أن يقر بأن هذه النشاطات البحثية لا تلقى أي ترحيب عند الكثير من المسلمين، وعند المتشددين ودارسي العلوم الدينية على وجه الخصوص. وكانت نويفيرت نفسها قد أشارت إلى هذه المشكلة، إشارة مختصرة، ولكن دقيقة، حين كتبت، يحدوها الأمل أن يساعد منهجها البحثي على التخفيف من حدة المشكلة: "إن الدراسات المختصة بالقرآن ينصب اهتمامها على تخطي الاستقطاب المخيم على أساليب البحث الإسلامية والغربية (...). فإذا كان أمراً معتاداً في الحقبة بين الحربين العالميتين أن تستضيف بعض الجامعات العربية، برحابة كبيرة، باحثين متخصصين في العلوم الإسلامية، لا بل أن يحاضر أساتذة ألمان، متخصصين بعلوم القرآن، في الأردن ومصر في وقت متأخر نسبياً، وفي سبعينات وثمانينات القرن العشرين على وجه التحديد، صارت الرغبة في الإطلاع على وجهات النظر الأخرى في ذمة التاريخ، في اليوم الراهن على ما يبدو. إن الوضع القائم، المتجسد من خلال وقوف أسلوبين بحثيين مهمين وجهاً لوجه، وبلا أي تبادل مثمر، عيب يدعو الجميع إلى تدبر الوضع والنظر إلى البحوث القرآنية من زاوية جديدة، والتعامل معها كبحوث علمية ليس إلا. (الصفحة ٢٠)

وللدخول في حوار مع المؤمنين من المسلمين أيضاً، ينبغي على الدراسات الإسلامية الغربية، أن تبين بجلاء كيف تطور المفهوم الإسلامي للقرآن، من مفهوم كان في بداياته الأولى يتسم بالانفتاح والحوار، إلى مفهوم صار فيما بعد أصولياً، يسوده التعصب المذهبي. وتوجد بين دفتي الكتاب، الذي نحن في صدد الحديث عنه، بضعة أمثلة على تطور هذا الفهم، أعني على سبيل المثال، وليس الحصر، تفسير معنى عبارة "الكتاب" الواردة في السورة الثانية، أعني السورة، التي تقول: "ذلِكَ الْكِتَابُ لا رَيْبَ فيه هدىً للمتقينَ".

ففيما كانت الكلمة العربية "الكتاب" تعني ـ في الفترة التي عاش فيها محمد، وهي فترة شهدت تبلور الديانة الجديدة ـ كتاباً أصلياً، كتاباً في لوح محفوظ في السماء، وليس القرآن الذي كان وقتذاك لا يزال في طور النشوء، بدا للمسلمين، في الأزمنة التالية، أن المقصود بعبارة "الكتاب" هو القرآن ذاته. وبهذا النحو صار القرآن، بحسب التأويل الأصولي اللاحق، هو اللوح المحفوظ في السماء، صار هو "الكتاب" الإلهي الجاهز، الذي أنزله الوحي على محمد.

إن القراءة الخاطئة، من جانب مسلمي العصور التالية، لأهم آية قرآنية، ما كان أمراً اعتباطياً. فالآية اشتملت على أول أمر يعلن عنه القرآن. ويمكن للمرء أن يتفهم، بيسر، السبب، الذي دفع أولئك، الذين فسروا القرآن بعد وفاة الرسول، إلى تأويل هذه الآية بالنحو المذكور، أي النظر إليها على أن المقصود بها كتاب جاهز.

ومع أن النتائج الأولية، التي توصل إليها الفريق العامل بمعية أنغليكا نويفيرت، مثيرة للإعجاب، ومبتكرة ومقنعة أيضاً، ألا أنها كادت أن تتجاوز أقصى حد يمكن للقارئ غير المتخصص أن يحيط علماً به. حقاً صدر المؤلف الموسوم "القرآن بصفته نصاً يعود إلى الحقبة المتأخرة من العصر القديم" في دار نشر تسعى إلى مخاطبة القارئ العادي. بيد أن النقاشات الدقيقة، والتفسيرات المهتمة، بالجزئيات المستترة في النصوص القرآنية، تظل، برغم سحرها بالنسبة للباحث المتخصص، موضوعات لا قدرة للقارئ العادي على تثمين أهميتها. من هنا، فإن هذا المؤلف لا يصلح، بأي حال من الأحوال، لأن يكون مدخلاً للتعرف على القرآن. ومع اعترافنا بأن التجديد قد صار، في الآونة الأخيرة، سمة يتسم بها الخبراء الألمان المتخصصون بالعلوم الإسلامية، إن الواجب يقتضي منا الاعتراف، بأن على هؤلاء الخبراء، أن يبذلوا المزيد من الجهد، لتقديم عرض يستطيع من خلاله، القارئ العادي، الإحاطة بفحوى النتائج التي يتوصلون إليها.

إن الحاجة إلى المزيد من هذا الجهد أمر في غاية الأهمية، وذلك لأن هذه الأعمال البحثية هي، في واقع الأمر، الوسيلة الناجعة لفتح ثغرة، ولو صغيرة، في الجبهات المتحجرة التي تشهدها النقاشات الغربية حول الإسلام.

أنغليكا نويفيرت: «القرآن بصفته نصا يعود إلى الحقبة المتأخرة من العصر القديم ـ مدخل أوروبي»
(Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang), Verlag der Weltreligionen, Berlin 2010.

ترجمة: عدنان عباس علي

أحمد حسو Ahmad Hissou

الإسلاميون والربيع الثوري العربي

حركة النهضة التونسية مثالا

حين يصل هذا العدد من «فكر وفن» إلى أيدي القراء ربما تكون نتائج الجولة الأولى من الانتخابات التشريعية المصرية قد عرفت، إذ كما هو معروف فإن هذه الانتخابات الهامة جدا ستجرى على ثلاث مراحل أولاها في الثامن والعشرين من شهر تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠١١. أما لماذا تكتسب هذه الانتخابات أهمية كبيرة وربما استثنائية؟ فلأنها ببساطة الأولى التي تتم في مصر منذ نجاح ثورة ٢٥ يناير الشبابية. فنتائج هذه الانتخابات ستحدد إلى حد كبير مسار ثورات الربيع العربي التي أطاحت حتى كتابة هذه السطور بثلاثة أنظمة عربية دكتاتورية وهزت بقوة عرش نظامين مستبدين آخرين (الحركة الاحتجاجية مستمرة في سوريا واليمن). كما أنعش هذا الربيع آمال الحركة الديمقراطية في عدد من الدول العربية الأخرى التي أخذت تتحدث بجدية عن الإصلاح كالمغرب والأردن.

ولعل نتائج انتخابات المجلس الدستوري التونسي، والفوز الكبير الذي حققته حركة النهضة الإسلامية، قد وضعت دعاة العلمانية والليبرالية أمام حقيقة ربما تعامى البعض عنها وهي أن الإسلام السياسي هو الأكثر تنظيما والأكثر شعبية في المجتمعات العربية حتى هذه اللحظة. فإذا كانت دولة مثل تونس، تعتبر مضرب المثل في التقدم والتشريعات الاجتماعية في العالم العربي، يتصدر فيها الإسلاميون الانتخابات، وبفارق كبير عن العلمانيين، أو لنقل غير الإسلاميين، فإن هذا لا يعني شيئا سوى أن العلمنة التي قادها الحزب الحاكم سابقا ومنذ عقود، وحتى في أيام الزعيم التاريخي الحبيب بورقيبة، كانت فوقية ولم تصل إلى قاع المجتمع بعد.

هذه الحقيقة تذكرنا بتركيا التي يحكمها حزب العدالة والتنمية ذو الجذور الإسلامية منذ عام ألفين واثنين وبأغلبية مريحة. فما جرى في تونس يشبه إلى حد كبير ما شهده تاريخ تركيا الحديث; فهذه الدولة الإسلامية التي طبقت فيها علمانية "صارمة" منذ مطلع العشرينات، شهدت في انتخابات عام ١٩٥٠ أول هزة سياسية في تاريخها منذ سيطرة الاتاتوركية عليها بعد الإطاحة بالخلافة العثمانية. ففي هذه الانتخابات حقق الحزب الديمقراطي بزعامة عدنان مندريس فوزا ساحقا على خليفة أتاتورك عصمت إينونو وليضع حدا لهيمنة حزب الشعب الجمهوري (حزب أتاتورك) الذي حكم تركيا بمفرده منذ عام ١٩٢٣ (عام إعلان الجمهورية).

والمفارقة الغريبة أن مندريس لم يكن زعيما لحزب إسلامي بل منشقا عن حزب أتاتورك وخاض حملته الانتخابية ببرنامج انتخابي ذي طابع إسلامي مطلقا وعودا بإلغاء الإجراءات العلمانية الصارمة التي طبقها أتاتورك وخليفته إينونو وإعادة الأذان باللغة العربية وإدخال الدروس الدينية في المناهج التعليمية وفتح معاهد دينية. وتكرر فوز مندريس في الانتخابات التالية ولم يتمكن الأتاتوركيون من هزيمته في صناديق الاقتراع فلجؤوا إلى الإطاحة به عن طريق انقلاب عسكري وحظر حزبه ثم إعدامه بعد محاكمة صورية.

ولعل السيناريو التركي هذا يذكرنا بالانقلاب الذي حدث في الجزائر عام ١٩٩٢ بعد الفوز الكبير الذي كانت جبهة الإنقاذ الإسلامية الجزائرية قد حققته في أول انتخابات تشريعية تشهدها البلاد منذ الاستقلال وسيطرة حزب جبهة التحرير الوطني بمفرده على مقاليد الحكم. انقلاب الجيش على خيار الشعب الجزائري أدخل الجزائر في حرب أهلية راح ضحيتها مئات الألوف ومازالت البلاد تدفع ثمنها حتى هذه اللحظة.

وإذا كان قبول النخب العلمانية التركية (مدنية وعسكرية)، وعلى مضض، بوصول حزب إسلامي معتدل (حزب العدالة والتنمية بزعامة أردوغان) إلى سدة الحكم في البلاد قد كلف تركيا انقلابين عسكريين، بعد انقلاب ١٩٦٠ وإعدام مندريس، فإن الجزائر لم تتعافَ بعد من تبعات انقلاب جيشها على الديمقراطية.

وبالرغم من أن النخب السياسية التونسية، وخصوصا العلمانية منها، لم ترفض نتائج الانتخابات، وبالرغم من رسائل الطمأنة التي أرسلتها قيادة النهضة للداخل والخارج، فإن العديد من الشباب التونسيين خرجوا إلى الشوارع في مظاهرات منددين بفوز الإسلاميين في أول انتخابات حرة في زمن الثورات العربية. ولم يقتصر الأمر على هؤلاء الشباب بل تعداه إلى بعض النخب التي باتت تغمز من قناة الثورات العربية التي "تطيح بالأنظمة الدكتاتورية لتسهل الطريق أمام الإسلاميين للوصول إلى السلطة". فهل هذا التطور حتمي؟ بالتأكيد لا، ثم إن فوز النهضة جاء متوافقا مع المعايير السائدة في كل الديمقراطيات. فهذا الحزب الإسلامي نال واحدا وأربعين في المائة من الأصوات وليس ثمانين أو تسعين أو تسعة وتسعين في المائة، كما هي الحال مع الأحزاب الصورية التي كانت ومازالت تحكم الأنظمة الدكتاتورية. فوز النهضة بهذه النسبة إنجاز كبير للديمقراطية ولثورة الياسمين وقد تتكرر التجربة في مصر الثورة أيضا. فلم الخوف؟ فمن قاد هذه الثورات وأسقط الأنظمة الدكتاتورية سيكون قادرا على الحفاظ على مكاسبها أيضا.





أحمد الواصل

سليمان توفيق

نادية كيالي

آريان فاريبورز

توماس بوركهالتر

يورغن وسيم فرمبغن

بيتر بانكه

شتيفان فايدنر

كريستيان ماير/جوزيف فان أس

لوته فاسهاور/ميشائيلا كلمبوروفا

شتيفان ترودفيند

شتيفان فايدنر

أحمد حسو